This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

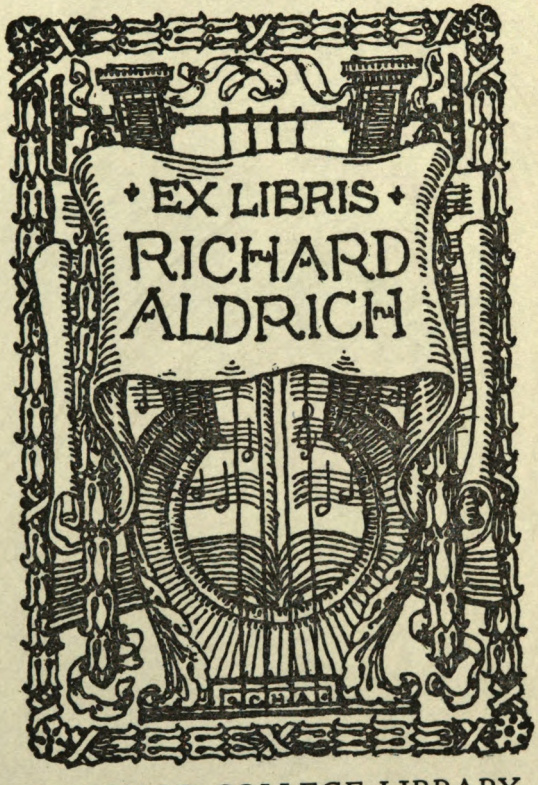
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus 2105.14 (3)



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND BY SPINK & GABORC, N. Y.

Digitized by Google

Digitized by Google

Peter Cornelius

Literarische Werke

Erste Gesamtausgabe

im Auftrage seiner Familie herausgegeben

III. Band.

Aufsätze über Musik und Kunst

gesammelt und herausgegeben

von

Edgar Istel

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904

Digitized by Google

Peter Cornelius

Aufsätze über Musik und Kunst

zum erstenmal gesammelt und herausgegeben

von

Edgar Istel

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904

Digitized by Google

Mus 2105.14 (3)

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
OCT 7 1955

Digitized by Google

Vorwort und Einleitung.

Ein langgehegter inniger Herzenswunsch geht dem Herausgeber in Erfüllung, indem er die letzte Hand an diese Sammlung legt, die ihm so lieb und teuer geworden. Mußte er doch bis jetzt in einer Epoche, die sich anschickt, die große Wiedergeburt deutschen Kunstlebens aus dem Geiste der Musik rückblickend zu überschauen, jene kostbaren Edelsteine, die dem tiefem Gemüt und der anmutigen Liebenswürdigkeit einer wahrhaften Künstlernatur entsprossen, so lange unter dem Schutt vermoderter Polemik und antiquierter Zeitungsnotizen vergraben, schmerzlich vermissen. Nun, da der Schatz glücklich gehoben und dem deutschen Volke erschlossen ist, sei allen jenen, die dabei werktätig mitgeholfen, der herzlichste Dank dargebracht. Nächst der Familie Cornelius selbst, die durch unermüdliche Mitteilung die Arbeit förderte, sei vor allem des selbstlosen Zurücktretens des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Adolf Stern in Dresden gedacht, der von dem wohl schon ein Menschenalter gehegten, aber durch ungünstige Umstände stets vereitelten Plane einer Sammlung der Aufsätze zu Gunsten seines jungen Mitbewerbers zurücktrat, um so ein rascheres Erscheinen der Sammlung zu ermöglichen. Persönlich ist der Herausgeber sodann insbesondere Herrn Dr. med. Leopold Hirschberg in Berlin, der unabhängig von Prof. Stern und dem Herausgeber, ebenfalls einen diesbezüglichen Plan bereits in Angriff genommen hatte, für seine überaus uneigennützige Unterstützung verpflichtet; wertvolle Nachrichten dankt er überdies noch den eifrigen Bemühungen der Herren Prof. Dr. Rob. Davidsohn (Florenz), Oberbibliothekar Dr. Kopfermann

Digitized by Google

(Berlin), Dr. A. Neißer (Wien), J. G. Prod'homme (Paris) und Gustav Schoenaich (Wien).

Die vorliegende Sammlung umfaßt mit alleinigem Ausschluß der Übersetzungen alles, was dem Herausgeber irgendwie erreichbar war, leider jedoch nicht alle Aufsätze, von deren Existenz im Druck er Kunde erhalten, abgesehen von einer Reihe von Arbeiten, die, nicht zum Druck gelangt, verloren gingen oder in irgend einer Autographensammlung ein für die Allgemeinheit nutzloses Dasein verbringen. Der Herausgeber richtet daher im Interesse der Sache an alle jene, die im Besitz hier nicht abgedruckter Artikel sind, die dringende Bitte, ihm durch die Verlagshandlung eine genaue Kopie zugehen zu lassen, und dankt im voraus für alle diesbezüglichen Mitteilungen.

Cornelius selbst, der wohl auch einmal die Absicht hatte, seine Schriften zu sammeln, hat unter dem 10. März 1864 in seinem großen Arbeitsbuche ein Verzeichnis seiner bis dahin geschriebenen Aufsätze angefertigt, in dem folgende bisher leider völlig unauffindbare Artikel verzeichnet sind:

1. (1850—51) Eine Messe von Naumann und ein Vaterunser von Taubert (wo?).
2. (1850—51) 6 Opernkritiken in dem „Modenspiegel" (Verlag von Janke, Berlin).
3. (Aus der Weimarer Zeit) „Hector Berlioz" in der Pariser Gazette musicale (wann?).

Unauffindbar blieben auch drei das Karlsruher Musikfest behandelnde ungedruckte Artikel, deren Titel nach einer Tagebuchnotiz Cornelius' lauten:

1. Terzopf (sic).
2. Brief eines Wohlwollenden.
3. Die sieben Unbekannten.

Ein eigentümliches Mißgeschick waltete über einigen Aufsätzen, die Cornelius im Jahre 1868 in der „Die Station" betitelten Beilage zum „Berliner Börsencourier" veröffentlichte. Jahrelang bemühten sich Herausgeber und Verlag, ein Exemplar dieser nirgends zu findenden Zeitschrift aufzutreiben, und als dies endlich während der Drucklegung doch noch gelang, konnte der Besitzer, Herr Prof.

Digitized by Google

Dr. Davidsohn in Florenz, in seinem Exemplar bis zum Jahre 1874 nur einen Aufsatz entdecken. Ein zweiter Aufsatz, wohl in der Probenummer enthalten, ist sicher veröffentlicht worden; ob noch ein dritter, bleibt ungewiß.

Was nun die Redaktion der vorliegenden Ausgabe betrifft, so hat sich der Herausgeber eng an die wenigen ihm zur Verfügung stehenden Manuskripte, meist aber an die ihm einzig vorliegenden ersten Drucke angeschlossen, ohne freilich sich einer Buchstabenpietät zu befleißigen. Insbesondere ist die Orthographie auf Wunsch des Verlags durchaus den neuesten amtlichen Grundsätzen, denen sich alle deutschsprechenden Staaten angeschlossen haben, angepaßt worden. Auch im übrigen mußte manches, das im ersten Druck schon ersichtlich korrumpiert war, durch leichte Retuschen (auch bisweilen in der Interpunktion) in dem von Cornelius angestrebten Sinne hergestellt werden, während die nach dem Manuskript gedruckten Aufsätze nur von ersichtlichen Schreibfehlern gereinigt werden durften. Da sämtliche Aufsätze mit Ausnahme eines einzigen (vgl. Seite 77) anonym publizierten Artikels mit vollem oder abgekürztem Namen erschienen, wurde dieser überall da, wo er ausgeschrieben erschien, fortgelassen. Bezüglich der erläuternden Notizen glaubte der Herausgeber im Interesse des großen Publikums, dem viele der von Cornelius als bekannt vorausgesetzten Personen und Verhältnisse wohl heute völlig fremd sind, nicht allzukarg sein zu dürfen, um so mehr, als selbst dem Fachmann der eine oder andere Hinweis vielleicht nicht unerwünscht sein dürfte.

Wie Musik und Dichtungen des liebenswürdigen Meisters, so tragen auch dessen Schriften durchaus das eigenartige Gepräge seines tiefen Gemüts und reichen Geistes. Peter Cornelius war kein Tages- und Lohnschreiber:

Fraget Brendel, Hinze, Kahnt,
Die ich oft genug gemahnt,
Ich für mein Teil habe nie
Nur ein Honorar geahnt!

Digitized by Google

— so ruft er einmal humoristisch-verzweifelt aus — er war vielmehr ein Gelegenheitsdichter im schönsten Sinne des Goetheschen Wortes, ein Dichter, auch wenn er nicht im Reime, dessen kunstvollste Verschlingungen er meisterhaft beherrschte, sein edles Gemüt erschloß. Und wenn er zur Feder griff, dann hatte er etwas zu sagen, etwas Rechtes und Tiefes, etwas Warmes und Ernstes, und mochte er auch aus der Fülle seines goldenen Humors die lustigsten Kapriolen sprudeln lassen, nie suchte er als witziger Feuilletonist mit dem Strahl seines Geistes zu blenden, stets war es ihm ernst, angesichts des Erfolgs eitler Modegötzen ringsumher oft bitter ernst mit der echten Kunst und ihren wahren Priestern.

Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner, das gewaltige Dreigestirn am Himmel neudeutscher Musik, sie waren es, zu denen sein Herz sich zeit seines Lebens menschlich und künstlerisch mit Allgewalt hingezogen fühlte, zu einer Zeit, wo es noch nicht Mode war in deutschen Landen für „Zukunftsmusik" zu schwärmen, und eine erkleckliche Dosis Mut und Unerschrockenheit dazu gehörte, angesichts der Preßzustände jener Tage namentlich als deutscher selbstschaffender Künstler öffentlich das Wort für jene ganz Großen zu ergreifen. Daß aber hinter den Schriften unseres Peter Cornelius nicht der übliche musikdilettierende Literat vom Schlage solcher Leute, die sich an die Rockschöße Liszts und Wagners hängten, um ihrer elenden Null durch die vorangestellte Größe dieser Männer einen imaginären Wert zu verleihen, daß vielmehr „selber aner", ein „Cornelianer" wie er sich stolz-bescheiden einmal nennt, dahintersteht, eine abgerundete Persönlichkeit, die selbst ein eigenes Wort in der tönenden Kunst und nicht nur auf dem Papier zu sagen hatte, das verleiht seinen Aufsätzen einen Wert, der sie unmittelbar an die Aufsätze unserer Allergrößten anreiht. Sehen wir hier von den Schriften Wagners ab, der seiner epochemachenden Stellung in der Geschichte gemäß fast stets in eigner Sache das Wort führte, so besitzen wir Deutschen eigentlich nur noch in E. T. A. Hoffmanns und Schumanns, für die gleiche Epoche in Hans v. Bülows an sich etwas außerhalb dieser Entwicklungsreihe stehenden geistvollen Schriften etwas, das diesen Aufsätzen würdig an die Seite treten könnte.

Digitized by Google

Die moderne deutsche Musikschriftstellerei, der es nicht wie dem 18. Jahrhundert genügt, mit dem Seziermesser des Verstandes den Organismus des Kunstwerks prüfend zu zerlegen, die vielmehr intuitiv sich seinem poetischen Geist zu nähern versucht und es selbst im Zusammenhange mit der Persönlichkeit des Schöpfers, der geschichtlichen Entwicklung und der allgemeinen Kultur zu erfassen trachtet, sie konnte eigentlich nur ein Kind der Romantik sein, als deren charakteristisches Moment die Erzielung musikalischer Stimmung durch poetische Mittel, dichterischer Eindrücke mit Hülfe der Tonkunst erscheint. Zwar hatte schon Wilhelm Heinse, in gewissem Sinne allerdings auch ein Vorläufer der Romantik, in seinem merkwürdigen Musikroman „Hildegard von Hohenthal" den Versuch gemacht, musikalische Werke zugleich technisch zu analysieren und poetisch zu erfassen, aber erst bedeutend später sollte der Mann erstehen, der in einer bis dahin in Deutschland unerhörten Weise zugleich die bedeutendsten Fähigkeiten zur Musik, Poesie und Zeichnung in sich vereinend, und doch trotz seines heute fast ausschließlich gewordenen literarischen Ruhmes durchweg auch in seinen poetischen Werken aus dem Geiste der Musik schöpfend, als Ahne unserer heutigen Art, über Musik zu schreiben, zu gelten hat; es ist dies der so viel mit Unrecht gelästerte, von engherzigen Literaturgeschichtsschreibern bis heute noch als Ausgeburt aller möglichen Schrecknisse verschrieene E. T. A. Hoffmann, der seltsam-phantastische Berliner Kammergerichtsrat.

Hoffmann, dem die Musik kein müßiges Getändel, sondern tiefste Herzenssache, geheiligte Offenbarung des Weltwesens schon ganz im Sinne Schopenhauers war, er hat, wenn auch im Anfang von Jean Paul und Tieck angeregt, tiefste Sachkenntnis und innigstes Nachempfinden bei der Betrachtung musikalischer Werke vereinigt. Er war der erste, der, mit einer wahrhaft universellen Bildung ausgerüstet, aber doch ganz und gar als schaffender Musiker (und er war, das hat selbst Weber anerkannt, ein durchaus eigenartiger Komponist) an Kunstwerke herantrat und ihrem geheimsten Pulsschlag zu lauschen verstand. Ein glühender Enthusiasmus für alles wahrhaft Große, eine poetische Farben-

Digitized by Google

palette, die alle feinsten Nuancierungen des tönenden Kunstwerks zu spiegeln wagen durfte, ein beißender Spott für alles Hohle, Nichtige der Tagesmode und eine prophetische Sehergabe vereinigten sich in diesem ungewöhnlichen Geiste, der erst von Schumann, dem zwar größeren spezifischen Musiker, aber trotz all seiner Feinheiten doch ihm als Stilist nicht ganz ebenbürtigen, erreicht und dann auch gelegentlich übertroffen wurde.

Schumann, von Hoffmanns Schriften, wie übrigens auch Richard Wagner, aufs tiefste beeinflußt, trat in jeder Hinsicht in seine Fußtapfen, und der Geist E. T. A. Hoffmanns war es, der über den ersten epochemachenden Jahrgängen der „Neuen Zeitschrift für Musik" segnend schwebte; die „Davidsbündler" wurden zu Bundesgenossen der „Serapionsbrüder". Schumanns Programm „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren kommen zu lassen" wurde in seinen besten Jahren aufs schönste erfüllt, und ein reiches Füllhorn echter, gemütstiefer Bilderpracht und herrlichsten Humors ergoß sich in die seiner Kunst gewidmeten Schriften. Gleich jenem mythischen König, unter dessen Händen sich alles zu Gold verwandelte, vermochte auch er, was er ergriff, durch das Gold seiner Poesie zu veredeln, und Menschen und Dinge, die uns sonst fremd und kalt berührten, erhielten so im Lichte seiner Persönlichkeit einen Schimmer, der auch heute noch an ihnen haftet.

Und hierin namentlich ist Cornelius der echte und ebenbürtige Nachfolger dieser beiden Romantiker geworden; tiefste Sachkenntnis und warme Begeisterung für echte Kunst, ein gewaltiges, alle Gebiete des Schönen umfassendes Wissen, ein warmes, fühlendes Herz sprechen sich bei ihm aus in einem vollendet schönen, von poesievollen Bildern umrankten Stil. Stets leuchtet jener deutsche Sinn hervor, der von je den wahren Künstler auszeichnete, und der selbst in einer Spreu von Scherzen ein keimträchtiges Korn des Ernstes birgt. „Ein Ausüben der Kunst um der Kunst willen, des Schönen dem Schönen zuliebe, zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichen Zwecken", diese seinem prächtigen Aufsatz „zum Jahreswechsel 1868" entnommenen Worte bezeichnen nicht nur die Richtschnur seines künstlerischen, sondern vornehmlich auch seines literarischen Schaffens, sie bildeten den Prüfstein, an dem er jede ihm

Digitized by Google

entgegentretende Kunsterscheinung auf ihren wahren Gehalt erprobte.

Zeitlich deckt sich seine schriftstellerische Tätigkeit fast genau mit seinem Berliner, Weimarer und Münchener Aufenthalt, während die für seine künstlerische Fortentwicklung so überaus wichtige Wiener Zeit in dieser Hinsicht fast unfruchtbar war. So kann man die Berliner Epoche als die des Knospens, die Weimarer als die der Blüte, die Münchner als die der Reife wohl mit Recht bezeichnen.

In Berlin, wo er mit einigen bisher nicht mehr aufzufindenden Tageskritiken in einer Modezeitung begann, trat er bald zu der von Kossak geleiteten Fachzeitung „Echo" in ein näheres Verhältnis, und hier sollte sich der junge Musiker allmählich als Persönlichkeit entwickeln. Während beispielsweise die ersten beiden der hier mitgeteilten Aufsätze (die erst nach Cornelius' Tode publizierte Autobiographie wurde hier nur der Einführung wegen vorangesetzt) über Meyerbeer und Rossini noch etwas farblos sind, tritt uns in dem liebenswürdigen Lortzingaufsatz schon all das, was die späteren besten Aufsätze auszeichnet, deutlich, wenn auch erst im Keim entgegen, um sich in den nachfolgenden Artikeln immer herrlicher zu entwickeln. Mit der Besprechung des Chopinbuchs von Liszt tritt der Name in den Vordergrund, der von nun an Cornelius' Feder mehr wie ein anderer beherrschen sollte, und zugleich deutet er die Wendung in dem Leben des jungen Komponisten deutlich an: sein Lebensweg zeigte nach Weimar, der geheiligten Stätte deutschen Geisteslebens. Das reizende Capriccio „Eine Kunstfahrt nach Leipzig" zeigt ihn schon mitten in dem fröhlichen Kreise der neuen Genossen in Huldigung vor dem neuen im Westen erschienenen Sterne: Hector Berlioz. Auf Liszts Empfehlung auch an dem Kreise der „Neuen Zeitschrift für Musik" beteiligt, die Brendel von Schumann übernommen, betätigt er sich von nun an dort mit besonderer Vorliebe in mancherlei Aufsätzen musikalischer Natur, von denen als Unikum sarkastischer Schärfe bei dem sonst so milden Cornelius die Kritik über Heinze (S. 47) besonders bemerkenswert ist.

Nur noch zweimal, mit dem liebenswürdigen Aufsatz „Im

Digitized by Google

Loh" und mit dem noch einmal wie zum Abschied von der Stätte des edelsten Kunstlebens geschriebenen Aufsatz „Weimar", kehrte er zum „Echo" zurück. Im darauffolgenden Jahre fiel Cornelius' Erstlingswerk, der köstliche „Barbier von Bagdad" einer gemeinen Kabale zum Opfer; Liszt legte den Taktstock nieder, und Cornelius wanderte nach Wien. Eine lange Pause in seinem schriftstellerischen Wirken trat ein; was hätte er auch den Wienern, die sich täglich von einer der widrigsten Preßcliquen Europas damals beschwatzen ließen, zu sagen gehabt? Ein Kuriosum dieses Wiener Aufenthaltes bildet die Tatsache, daß kein Geringerer als Rich. Wagner einmal die Initialen Peter Cornelius' (natürlich mit dessen Einverständnis) benutzte, um in einer Zeitung das Wort zu ergreifen: der auf Seite 72 ff. abgedruckte Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater ist trotz der Chiffre P. C. nicht von Cornelius, sondern von Wagner verfaßt. Gustav Schoenaich in Wien hat nach seiner an den Herausgeber gerichteten Mitteilung selbst das Manuskript zur Druckerei befördert und die Korrektur gelesen, und in der Tat, wenn man näher zusieht, ist Wagners Stil an einigen Stellen nicht zu verkennen. Leider wurde diese Nachricht erst nach Beendigung des Druckes dem Herausgeber übermittelt, und so konnte der Pseudo-Cornelianische Aufsatz nicht mehr eliminiert werden. Wagners Absicht war übrigens, den Theaterdirektor Matteo Salvi, der die (später nach endlosen Proben doch vereitelte) Aufführung des Tristan in Angriff genommen hatte, etwas zu unterstützen, und daß dabei der große Meister als wohlwollender Ballettkritiker auftrat, ist ein so interessantes Faktum, daß der Leser dieses Buches den kleinen Aufsatz wohl gern mit in Kauf nehmen wird. Nur einmal ergriff Cornelius selbst das Wort in Wien, und eine ihm angebotene Kritikerstelle an den „Wiener Neuesten Nachrichten" schlug er aus: im Joche der Tageskritik hätte er, der stets sein Bestes gab, sich verblutet. So sehen wir ihn erst wieder in München, wo sich unter Wagner und Bülow aufs neue ein wahrhafter Kult des Edelsten zu eröffnen schien, in die Öffentlichkeit treten und besonders des großen Dramatikers Prinzipien vor dem Forum Deutschlands verteidigen, aber auch, seinem Meister Liszt getreu, bei jeder

Digitized by Google

Gelegenheit für dessen Kunst den Boden ebnen und namentlich unablässig für die „heilige Elisabeth" wirken. Seine bedeutendsten Aufsätze über Wagner und dessen Kunst entstehen: „Der Lohengrin in München", „Der Tannhäuser in München", „Beim Jahreswechsel", die beiden Meistersinger-Aufsätze und namentlich auch sein letzter Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner" — sie bezeichnen nicht nur den Höhepunkt der schriftstellerischen Leistungen Cornelius', sondern sie gehören auch zu dem Allerbesten, was über den Bayreuther Meister überhaupt jemals und bis auf den heutigen Tag geschrieben wurde, und wiegen in ihrer kurzgedrängten, wenn auch scheinbar oft vom Gegenstand abschweifenden Form dickleibige Bände voll biographisch-historischer Weisheit auf.

Was sie vor allem auszeichnet, das ist ihre Sachlichkeit, und sachlich sind diese Aufsätze trotz aller Wärme und Liebe für Wagner und sein Werk. Aber wenn wir einen Menschen nur durch das Medium der Liebe in seinem tiefsten Wesen erfassen können, um wieviel mehr gilt das für den Künstler, dessen Leben und Schaffen nur aus der inbrünstigen Kraft dieser Himmelsmacht zu fließen vermag. Allein der alte Spruch, daß Liebe blind mache, erfüllte sich hier nicht: wohl keiner von all denen, die für Wagner schrieben, hat mit solcher Offenheit, wie sie nur dem edlen Gemüt gegeben ist, all das, was er an Bedenken auf dem Herzen hatte, ausgesprochen, unbekümmert um die Scharen all der weihräuchernden Sklavenseelen, die sich stets von den Brocken der Herrentische nährten. Denn Cornelius war ein ganzer Mann, und das verleugnete er auch der Majestät des Genies gegenüber nicht, vor deren Königsthron der Männerstolz selten genug zu finden ist. Und das kann ihm nicht hoch genug gepriesen werden.

Aber nicht nur auf dem Gebiete der Musik ergriff Cornelius das Wort, seinem umfassenden Wissen und Können war es ermöglicht, auch über bildende Kunst in einer Weise sich zu äußern, die ihm das höchste Lob bedeutender Fachleute eintrug: die beiden in dieser Ausgabe enthaltenen Aufsätze über Genelli beweisen das ebenso wie der Artikel über Preller.

Digitized by Google

Und wenn nun der Herausgeber dies Buch der Öffentlichkeit übergibt, so bleibt ihm als Geleitwort nur der Wunsch, diese köstlichen Aufsätze, die in ihrer Mischung von treuem Ernst und herzensfroher Schalkheit wohl einzig dastehen, möchten ihre werbende Kraft bewähren und dem kleinen Kreis derer, die fernab von dem lauten Getriebe des Marktes in stiller Kammer ihre deutschen Meister ehren, einen guten Zuwachs verschaffen. Mancher, dem der „Barbier von Bagdad", der „Cid", die „Gunlöd" oder die Liederzyklen des Meisters jetzt noch fremd sind, wird dann in stiller Verehrung sich neigen vor Peter Cornelius, dem Weihnachtskinde mit dem goldenen Herzen.

München, im Dezember 1903.

Dr. Edgar Istel.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort und Einleitung des Herausgebers V

Aufsätze über Musik.

Autobiographische Skizze (1874) 1
Über den Propheten von Meyerbeer (1851) 9
Mosè, Opera in 4 atti da Rossini (1851) 12
Konzert zum Vorteil der Hinterbliebenen des Kapellmeisters Lortzing (1851) 15
Neuere Trio-Kompositionen für Piano, Violine und Violoncello (1851) 19
Die Gebrüder Müller in Berlin (1851) 22
Friedrich Chopin von Franz Liszt (1852) 25
Eine Kunstfahrt nach Leipzig (1854) 29
Henry Litolff, Ouvertüre zu Griepenkerls Girondisten (1854) 36
Eine Auffassungsstudie zu Beethovens Cis-moll-Sonate (1854) 39
Richard Würst, Preissinfonie in F-dur (1854) 41
G. A. Heinze, Op. 24—26 (1855) 47
Im Loh (1856) 49
Weimar (1857) 61
Landgraf Ludwigs Brautfahrt (1857) 65
Wiener Hofoperntheater (1861) vgl. Vorwort S. XII 72
Eine Aufführung der „heiligen Elisabeth“ von Liszt (1866) 77
Der Lohengrin in München (1867) 80
Das Fest des „Allg. deutschen Musikvereins“ in Meiningen (1867) . . 115
Der Tannhäuser in München (1867) 126
„Der Diamant des Geisterkönigs“ von Raimund (1867) 144
Münchner Musikbericht (1867) 147
Beim Jahreswechsel (1868) 154

Digitized by Google

Seite
Die heilige Elisabeth von Liszt (1868) 158
Bericht über die Aufführung der „heiligen Elisabeth“ (1868) 166
Die Meistersinger von Richard Wagner (1868) 169
Richard Wagners Meistersinger in München (1868) 178
Deutsche Kunst und Richard Wagner (1871) 187

Aufsätze zur bildenden Kunst.

Genellis Leben 200
Bonaventura Genelli 207
Eine deutsche Künstlerfamilie (Preller) 233

Nachtrag.

Musikbericht (1863) 240

Register 245
Druckfehlerberichtigungen 251

Digitized by Google

Autobiographische Skizze.

(Musikal. Wochenblatt, 6. Nov. 1874, Nr. 45.)[1]

„Karl August Peter Cornelius, geboren zu Mainz am Weihnachtsabend 1824 als dritter Sohn des Schauspieler-Paares Karl[2] und Friederike Cornelius.[3]

Vater und Mutter — wie läßt sich das in so engen Rahmen drängen! — Der Vater, in Düsseldorf geboren, Sohn eines Kupferstechers Cornelius,[4] der noch in späterer Zeit umsattelte und zum Theater ging, als ein bedeutender Realist unter seinen Kollegen gerühmt war — hatte sich aus einer äußerst bedrängten, schicksalsvollen Kindheit zu einer hochgeachteten Stellung emporgeschwungen. Christen[5] in München sagte mir einst: „Eßlair,[6] Laroche[7] und Ihr Vater, die drei!“ Der Vater entsagte dem Wandern, blieb

[1] Anmerkung der Redaktion: Nachstehende, die gemütvolle Persönlichkeit des leider viel zu früh dahingeschiedenen Künstlers wiederspiegelnde Autobiographie wurde bereits vor Jahr und Tag von uns veranlaßt, doch trug ihr Verfasser in allzugroßer Bescheidenheit nachträglich Bedenken gegen ihre Veröffentlichung, da er eine falsche Auslegung befürchtete, bevor er nicht die künstlerischen Pläne, welche sein Inneres füllten, vollständig zur Ausführung gebracht habe. Der Tod hat jäh alledem eine Ende gesetzt und gar manches, was dem Heimgegangenen besonders am Herzen lag, ist gleich im ersten Keim erstickt worden. Mögen die Leser unseres Blattes in dem hier niedergelegten Vermächtnis zunächst die liebenswürdige Natur des Menschen Peter Cornelius erkennen lernen, auf den Musiker und Dichter in ihm kommen wir gelegentlich wieder zurück.

[2] Getauft: 6. März 1793. A. d. H.

[3] geb. Schirmer, seit 3. Okt. 1816 mit dem Vater Peters vermählt.

[4] Arnold Leonhard Ignaz Cornelius (nach Sandbergers Angaben).

[5] Adolf Chr. (1811—1883), ausgezeichneter Schauspieler, von 1842—1874 am Münchner Hoftheater.

[6] Ferdinand E. (1792—1846), namentlich in Ifflands Dramen gefeiert.

[7] Karl v. L. (1794—1884), berühmter Wiener Schauspieler.

Digitized by Google

aller Reklame fern und ging in festgehaltener Stellung — Fach der sogenannten „Alten“ an den vereinigten Theatern in Mainz und Wiesbaden — nur darauf aus, den Kindern gute Erziehung zu geben, ihre gedeihliche Lebensentwicklung vorzubereiten.

Mein Weg sollte das Theater sein, und der Vater meinte, ich sollte die Musik nur daneben kultivieren, um einst in älteren Tagen das Schauspielen nicht als ein leidiges Muß fortzusetzen.

Was soll ich lange beschreiben, wie die Kindheitseindrücke auf mich einwirkten. Mein Leben dreht sich um zwei Pole: Wort und Ton. Im Anfang war das Wort. Wohl erhielt ich früh Klavier- und Gesangunterricht; letzteren bei dem würdigen Theaterchoristen Scharrer, der in Mainz erfolgreich Schule machte und manche Sänger und Sängerinnen erzog, welche mit Erfolg das Theater betraten; durch seinen gründlichen Unterricht lernte ich musikalisch denken, und ich weiß die Zeit nicht mehr, wo ich nicht jede Akkordfolge nur dem inneren Ohr vernehmlich hätte hören können. Scharrer und S. W. Dehn in Berlin, im Anfang und Abschluß meiner Studien, sind die beiden, denen ich musikalisch das meiste zu danken habe. Zwischen beiden darf ich für die Knaben- und ersten Jünglingsjahre noch Joseph Panny[1] und Heinrich Esser[2] nennen. Wohl waren die Familienabende reich an musikalischen Eindrücken; im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Andacht und Inbrunst am Klavier gesungen, und das reiche Opernrepertoire einer damals vorzüglichen Bühne, an welcher alles, was in Deutschland Namen hatte, zu Gaste sang neben oft sehr begabten angestellten Mitgliedern, versetzte den Knaben früh in jene künstlerische Atmosphäre, welche manches seiner erzogene Talent oft sehr spät erstrebt und einatmet. Die spezifisch musikalische Bildung mußte dennoch eine unvollkommene bleiben, und diese Unvollkommenheit haftet noch heute an mir; die Eltern, so besorgt und teilnahmvoll sie waren, ermangelten bei

[1] Ein Ungar, bei dem Cornelius Violin- und Theoriestunde hatte.

[2] 1818—1872; damals in Mainz Kapellmeister. Über ihn und seine Stellung zu Wagner und Cornelius vgl. Istel „Rich. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“ (Berlin 1902). Es existieren noch Jugendarbeiten von Cornelius mit Korrekturen Essers.

Digitized by Google

aller schwärmerischen Liebe zur Musik der Bildung und Erziehung in dieser Kunst. Aber wie anders war es mit dem Wort. Des Vaters vollendet schöne Deklamation, frei von aller Manier, edel, rein, menschlich schön — ein lauteres makelloses Deutsch, das von seinen Lippen klang — ein begieriges Gedächtnis, welches alle Gedichte in sich aufsog, die liebevollste Anleitung, welche ich hier erhielt — alles legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter. Was red' ich viel! sag' ich das eine Wort, von welchem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Großen; sie mußte mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine große Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Tränen! Rastlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten.

Nach beendigter Schulzeit — ich besuchte leider nur bis zum 14. Jahr die Bürgerschule und habe mir später meine paar Körnchen Bildung auf eigenem Weg aufgelesen, wo anderen die volle Tafel geboten wird — lebte ich zwischen Studium des Wortes und des Tones geteilt. Die unvollkommene musikalische Entwicklung ging ihren Weg, es war ein Tasten, ein Suchen — es fehlte an einem gründlichen Elementarunterricht; ich hatte auf dem Klavier keine Idee von Anschlag, auf der Geige keine feste Bogenführung und war eigentlich zu beidem durch eine früh zunehmende Kurzsichtigkeit verdorben. In der Komposition kam ich von System zu System, ohne eine durchgreifende einheitliche Leitung zu genießen. Doch es wachten Melodien, Lieder in mir auf, ich ruhte nicht,

Digitized by Google

suchte mir auch die Sänger und Spieler zusammen, man hörte doch darauf hin und ließ mir nach einigem Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig. — Ich durfte einen Ausflug der deutschen Oper nach London mitmachen, im 16. Jahr, die letzte der zwölf zweiten Geigen unseres durch Engländer verstärkten Mainzer Orchesters! Doch brachte es mir zweierlei — in Ton und Wort. Ich hörte jeden Abend unsere klassische deutsche Oper mit ausgezeichneter Solobesetzung; mit einem Staudigl,[1] Tichatschek,[2] einer Stöckl-Heinefetter;[3] und ich vervollkommnete mich — als oft in Bewegung gesetzter Dolmetscher für meine Kollegen — in der Sprache Shakespeares und Byrons. — Beim Vater aber, da ging's flotter her, als bei der zweiten Geige. Er studierte Tasso, Hamlet; Romeo mit mir. Er war Nathan — ich der Klosterbruder! Die Hälfte der Geschwister war schon draußen in der weiten Welt, sich ein Leben zu bilden, da schloß er sich um so inniger an mich an; war ich doch zugleich auch sein Schüler, sein Jünger. Abends holte ich ihn aus der Garderobe ab; da wurde auf dem Heimweg das Stück durchgesprochen, die Leistungen auseinandergesetzt. O wie göttlich schlecht kam da Gutzkow weg, wenn wir aus der „Schule der Reichen" kamen, oder aus „Werner", oder gar aus „Richard Savage"! Wie oft, wenn Gutzkow in seinen „Plaudereien" (verzeih ihm, edler St. Beuve,[4] dieses Plagiat des Titels deiner wahrhaft schönen, kulturhistorischen Aufsätze!) unseren großen Wagner ungestraft mit historischen Schimpfnamen nennt, wie oft ruf' ich mir dann rächend die mündlichen Kritiken des „alten" Cornelius zurück — und zu höherer Würze das Wort eines großen Dichters über ihn. —

Der Ton verdrängte das Wort. Es war in Berlin. Ich hatte unter den Fittichen meines Vaters (Fittiche! denn er war ein Pelikan!) die theatralische Laufbahn in Wiesbaden begonnen, welches unterdes Hoftheater geworden war. Es waren seine letzten

[1] Joseph St. (Vater) 1807—1861, berühmter Bassist.

[2] Joseph Alois T. (1807—1886), Wagners erster Rienzi und Tannhäuser in Dresden.

[3] Clara (1816—1857), eine Schwester der berühmten Sabine Heinefetter.

[4] Sainte Beuve, Charles Augustin (1804—1869.)

Digitized by Google

Lebensjahre, und ich mußte seinen edlen Geist vielfach unter den Bühnenverhältnissen leiden sehen. Außerdem trat an den reifenden Jüngling die zugleich aus dem Innersten auftauchende und von außen angeregte Frage heran: was beginnst du? wie willst du in zwei so schweren Künsten zugleich eine Vollendung erstreben? In der Wiedergenesungszeit von einem lebensgefährlichen Nervenleiden fand ich Muße, tiefer über mein Wollen und Streben nachzudenken und der ernsten inneren Stimme Gehör zu geben, welche mich mahnte, eines von mir zu werfen und das andere mit Leib und Seele ganz zu ergreifen. Mit Schmerz schied ich von dem Ideal, dramatischer Künstler zu werden und wählte ausschließlich die Musik, aber nicht ohne den tröstlichen Zielgedanken, als dramatischer Autor, als Komponist „komischer Opern" mit der Bühne in engster Beziehung zu bleiben. Denn schon mit dem Vater, welcher selbst eine bedeutende vis comica besaß und mir für das Fach komischer Charakterrollen die entschiedenste Begabung zutraute, hatte ich im Einverständnis auch diesen besonderen Zweig für die Komposition gewählt; wir besprachen oft das Sujet des „zerbrochenen Kruges". Schwer wäre es gewesen, den Vater für das ausschließliche Ergreifen der Musik zu stimmen; er hatte seine Lieblingspläne an die Zeit meiner völligen dramatischen Ausbildung geknüpft. Das Geschick hat mir nicht die Zeit gegönnt, den rechten Augenblick zu finden, ihn in mein Geheimnis einzuweihen. Er starb. Sein großer Verwandter, der Meister Cornelius,[1] damals schon in Berlin verweilend, übernahm die Sorge für meine musikalische Ausbildung. Ich wurde Dehns[2] Schüler. Ich begann hier mit neunzehn Jahren noch einmal von vorn. Nach drei Jahren Studium holte ich mir bei Friedrich Schneider[3] in Dessau einen Lehrbrief über einen Pack Sonaten, Streichquartette, Stabat mater, Miserere, Trio, Quintett für Klavier mit Saiteninstrumenten usw. usw. Bei allen diesen Tonstudien hatte freilich das „Wort" geschwiegen. Nur zwei komische Operntexte waren in einer Zeit entstanden, als ich den Unterricht bei Dehn aussetzte und kühn meine eigenen Pfade

[1] Der Großoheim unseres Meisters.
[2] Siegfried D. (1799—1858), der bekannte Theoretiker.
[3] 1786—1853, der Komponist des Oratoriums „das Weltgericht".

Digitized by Google

zu wandeln versuchen wollte; daneben manche Skizzen, die alle auf dasselbe Ziel der komischen Oper ausgingen. Nur einmal hatte mich die Notwendigkeit aus meiner Verzagtheit, meine Musik auf einen eigenen Text zu setzen, herausgetrieben, als der Altmeister Cornelius von Italien zurückkehrte und ich zu einem Willkommsgruß keinen Dichter finden konnte, so sehr ich mich bemühte. Da dichtete ich mir selbst einen Text — und komponierte ihn. Unter Wieprechts[4] Leitung sangen ihn manche Väter von Siegern bei Gravelotte und Sedan. Er gefiel dem Alten — das war jedenfalls das Beste dran. Doch war das ein völlig vereinzelter Fall, eine Art hübscher Unfall! Ich betrachtete mich völlig als Musiker, und da nach den Begriffen der Fachmenschen ein mittelmäßiger Text meistens der beste ist, so durfte ich mir schon auch einmal einen Text schreiben — ohne die Folgerung völlig auszusprechen, sie könnte meine Eitelkeit verletzen. Der Ton hatte das Wort verdrängt. Aber nun kam es plötzlich anders. Ohne alle Umschreibung gesagt; leidenschaftliche Liebe ergriff und erschütterte mich im Innersten; bei den Unmöglichkeiten meiner Lebensstellung konnte sie nur eine unglückliche sein. Und ich, der ich bis jetzt nur höchst dürftige Ansätze zu subjektiver Lyrik gemacht, dagegen doch so viele Tonstudien in mannigfachen Formen getrieben hatte, ich komponierte keine verzweifelten Sarabanden, keine rastlosen Giguen in Moll, keine weltschmerzlichen Scherzos — ich schrieb eine Fülle einfacher deutscher Gedichte, zu sagen, was ich litt. Von jetzt an war ich Lyriker, wenn ich auch durchaus — und wahrlich vor mir selbst — nicht wagte, mich einen Dichter zu nennen. Das hatte ich ja nicht gelernt, darin gab man ja keine Stunden, damit konnte man nicht einmal der unterste Organist werden. Aber meine Tagebuchblätter nahmen nun alle lyrische Form an. Nur daß es kaum einmal zufälligerweise dazu kam, lyrische Ergüsse auch musikalisch zu fassen, oder ein so heiliges Gefühl auch absolut musikalisch wiederzugeben. Nein, die Musik war mir eine strenge hehre Muse, der durft' ich nicht mit solchen Herzenskleinigkeiten kommen. Die Fassung kam wieder. Aufs neue begannen die strengen kontra-

[1] Wilh. Friedr. W. (1802—1872), Direktor der Musikchöre der Garde in Berlin.

Digitized by Google

punktischen Studien bei Dehn, und als er mich nach einigen zwölfstimmigen Chören und einem Kanon für acht Stimmen, wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt, entließ, machte ich mich wieder ans Sonaten- und Trio-Komponieren, begann einen achtstimmigen Psalm mit Orchester usw. Unterdessen waren aber, neben der Dehnschen Schule herlaufend, meine Lieder und Duette zu fremden Dichtungen — etwas besser, etwas menschlicher als früher geworden, ich sang sie bei Freunden mit meiner Schwester Auguste, sie wurden gern gehört. Nur meine Verse blieben die stillen Gebete im Kämmerlein, und niemals dacht' ich an den „Dichterkomponisten". Der Ton herrschte — das Wort war da, aber es duckte sich.

Wer sich nun schon einmal in die Gefahr begeben hat, dies alles zu lesen, der komme auch darin um, indem er meine Bitte erfüllt, an dieser Stelle sich aus eigenem Wissen und Erleben alles herzudenken, womit Richard Wagner damals, wie noch heut' und wie nach heut', die Welt erfüllt und bewegt. So kommen wir schneller nach Weimar.

Selten ist dem Kunstbeflissenen die freie Selbstbestimmung über Wandern oder Bleiben verliehen. Die trockene Scholle umzieht ihn oft mit jenen lockenden Silberfäden, die selbst zu Eisenstangen werden können. Diesmal aber, nach Weimar, ging ich ganz aus freiem Antrieb — mit der Idee, daß es nur ein Ausflug werden sollte. Ich wollte endlich Wagners Werke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins reine kommen. Ich wollte sodann von Liszt, als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen, mir ein freies Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren. Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlag berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie mir es auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in welchem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen.

Digitized by Google

Wenn mich auch einen Moment lang die Wonne berauschte, meine Versuche von den größten Repräsentanten ihrer Instrumente gespielt zu hören, darüber konnte ich mich nicht täuschen, wie gering die Stellung war, die ich hier als spezifischer Musiker beanspruchen konnte. Liszt wies mich auf die Kirchenmusik. Gut; ich stürze mich in den Thüringer Wald zu Schwester Elise. „Domine, salvum fac regem!“[1], Männerstimmen-Messe, zwei Messen für gemischten Chor mit und ohne Orgelbegleitung — wenn auch nicht gerade so in einem Atem hintereinander! Ich komme wieder nach Weimar. Succès d'estime! Ich höre Berlioz, stürze über seine Partituren her, studiere Tag und Nacht darüber — und war ganz verliebt in diesen „Benvenuto Cellini“, noch eh' ich den „Lohengrin“ gehört. Davon ein anderes Mal und eingehend. Heute schließ' ich diese allzulang gewordene Skizze nur noch mit dem Moment, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tones und der Sprache zuerst in der höchst zerbrechlichen Scherbe meines guten Gemütes zu lieblichem Bunde vereinigten.

Weit, weit von Weimar find' ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin.[2] Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war, wie ich erzählte, unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Op. 1 war da.

[1] Das Originalmanuskript der Partitur dieses Werkes fand sich, wie noch nicht bekannt, im Nachlaß von Heinrich Porges, dem es Cornelius geschenkt hatte.

[2] Es war Wallerfangen bei Saarlouis.

Digitized by Google

Über den Propheten von Meyerbeer.

(Berliner Musikzeitung „Echo", erster Jahrgang 1851, Nr. 3.)

Wenn ich auch fürchten muß, daß der geehrte Leser des Echo einer nochmaligen Besprechung des Propheten mit dem weltgeschichtlichen „Trop tard!" entgegenkommen wird, so hielt ich gerade dieses neue Blatt, welches, wie mir scheint, große durchdachte Kunstwerke nicht mit einem paar hochtrabender Rezensentenphrasen abfertigt, für geeignet, nach so vielem, was im „wilden Augenblick" über eine Frucht jahrelanger Arbeit gesagt ist, auch einem Wort der Anerkennung und Begeisterung in seinen Spalten einen Raum zu gönnen.

Der Prophet von Meyerbeer ist ein Werk, welches ebensogut wie die Schöpfungen anderer großer Meister dringend das Recht fordert, nach öfterem Hören und tieferem Eingehen in die Gedanken des Komponisten beurteilt zu werden. Heute, wo das rezitierende Drama vergebliche Anstrengungen macht, eine den Ansprüchen der Zeit genügende Höhe zu erreichen, ihren gigantischen Bestrebungen den „Spiegel vorzuhalten", wo in betrübenden Kontrasten sonst und jetzt, Shakespeare, Goethe, Schiller und Birch-Pfeiffer, nochmals Birch-Pfeiffer, und immer wieder Birch-Pfeiffer zusammengestellt wird: in einer Zeit, wo man beim Anhören einer Oper bloß sagt: „Es ist doch kein Don Juan", bei einer Sinfonie: „Es ist doch keine C-moll-Sinfonie", bei einem Oratorium: „Es ist doch keine Schöpfung oder kein Messias" — in einer solchen Zeit tut es wohl, Werken zu begegnen wie den Meyerbeerschen, einer Oper, die nicht bloß den Quadrillenmachern Stoff in die Hände liefert und auf tausend Leierkasten uns bald zum Ekel wird, sondern die ein aus ernstem, reifem Geist erzeugtes Ganze bietet und der dramatischen Musik neue Seiten abgewinnt.

Denn das ist groß und neu an Meyerbeer, daß er ganze geschichtliche Perioden mit seinem Geist neu ins Leben zurückruft, und daß er, so unwahr oft sein sonst talentvoller Librettodichter sein mag, seiner Musik klar und ausgeprägt historische Färbung leiht.

Digitized by Google

Wenn im Robert die romantische Poesie des Mittelalters noch einmal heraufbeschworen wird, wenn dort die christliche Fabelwelt des Arioſt mit ihren Dämonen in Heroldgestalt, ihren Talismanen, mit ihrem Teufel in Menschenhülle uns Aug' und Ohr erfüllt, wenn dort vor dem auf erhabnen Orgelklängen getragenen christlichen Sinne der Geist des Bösen weichen muß; wenn in den Hugenotten der Sieg einer neuen, kräftigenden Weltidee über starre ausgelebte Formen, das ewige Recht des Protestierens verherrlicht ist, so tritt uns im Propheten das stets nach Freiheit und Gleichberechtigung ringende Volk und der Mann aus dem Volke entgegen, der es seinem Ziele entgegenführen möchte, wie es stets durch den Egoismus einzelner wieder zurückgeschleudert wird. Ich glaube, wir brauchen die Muster zu diesem Volke und zu diesem Demagogen, die hinter der Maske eines großen Prinzips ihre eigenen Zwecke verfolgen, nicht allzuweit zu suchen.

Und diese großen Gebilde der Vorzeit werden getragen von wirklichen Charakteren, nicht von Schablonenfiguren, zärtlichen Vätern und Müttern, verabscheuungswürdigen Intriguanten, von überseligen oder überelenden Liebenden sondern von solchen Gestalten, die eine innere Notwendigkeit in sich tragen, die eben nur sie selbst sind, und nicht anderes sein können, von einem Bertram, einem Marcel, einer Fides.

Was im Propheten noch schärfer hervortritt, als in den früheren Opern, ist das strenge bei der Sache bleiben, der große einheitliche Gang der Handlung, die sich rasch und folgerichtig entwickelt. Alle musikalische Gelegenheitsmacherei hört hier auf. Wenn Mozart seinen Pagen noch ein Duett mit Susanne singen läßt, ehe er vor dem Grafen sich durch das Fenster rettet, so läßt Meyerbeer seinen Helden mitten im Rezitativ, ohne Applaus, scheiden, um ihn in das meuterische Lager eilen zu lassen. Das kurze Arioso vertritt die Stelle der langen Arie, das Rezitativ wird mannigfaltig und interessant durch charakterisierende Stellen, und in den großen Volksszenen des ersten und vierten Akts übertrifft Meyerbeer alles, was er geschrieben.

Aber auch an äußerlichen, sinnenberauschenden Mitteln bietet die Oper mehr als die früheren, und ich fürchte, daß Meyerbeer

Digitized by Google

durch das Licht seiner Sonne dem Lichte seines Geistes im Wege steht. Eine Oper, die wie der Prophet durch das reine, heilige Gefühl der Mutterliebe getragen wird, welchem der Komponist wahrlich aus tiefer Seele verklärende und erhebende Töne lieh, eine solche Oper bedarf keiner aufgehenden Sonne, keiner Schlittschuhtänze, um auf das Publikum zu wirken. Muß ja doch einmal das, nach dem bis jetzt tonangebenden Pariser Geschmack, leider unvermeidliche Ballett dabei sein, so müßte es doch wenigstens motiviert erscheinen. Im „Robert" bildet es so schön ein Hauptmoment der Handlung, in den „Hugenotten" selbst hat es noch eine Berechtigung, denn es erfüllt den bewußten Zuschauer mit Grausen, wenn dort am Rande des Abgrundes getanzt wird. Mag es aber im französischen Charakter liegen, sich zu schlagen und dabei zu lachen, sterbend einen Calembourg zu machen, der deutsche Bauer hat eine tiefre Ästhetik im Leibe: wenn er totschlägt, tanzt er gewiß nicht.

Möchte der deutschen Oper noch eine glänzende Zukunft bevorstehen, möchten nach den Wirren der Zeit neue geläuterte Zustände, eine neue Kunstperiode und mit ihr würdige, schlackenlose Werke aus deutschem Geiste sich entfalten, dann wird all der falsche Tand und Flitter von selbst zerfallen. Die Träger dieser neuen Kunst werden Meyerbeer nicht einseitig nachahmen, denn wie gefährlich dies ist, läßt sich aus dem „Wilhelm von Oranien" des begabten Carl Eckert[1] in jeder Szene nachweisen. Aber sie werden den großen Fleiß Meyerbeers nachahmen, die Sorgfalt und Liebe, mit der er seine Charaktere bis ins kleinste schildert, sie werden sein tiefes Forschen nachahmen in den reichen Schachten der Instrumentalmusik, in welchen er neue Edelsteine aufzufinden weiß, um seine neuen Gestalten zu schmücken; vor allem aber den hohen poetischen Ernst, mit dem er in seinen Werken ein großes gedankenschweres Ganzes gibt.

[1] Die Oper wurde 1846 in Berlin zum ersten Male aufgeführt, wo Eckert (1820—1879) 23 Jahre später Hofkapellmeister wurde, nachdem er in Wien und Stuttgart in gleicher Eigenschaft tätig und namentlich Rich. Wagner sehr förderlich gewesen war.

Digitized by Google

Mosè. Opera in 4 atti da Rossini.

(Sga. Castellan: Anaïde.)

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 4.)

Berlin. Meister Rossini komponierte den „Mosè" 1817 für Neapel,[1] und arbeitete das Werk 1827 für Paris um, wo es am 26. März in der Academie royale de musique zuerst aufgeführt wurde. Neu hinzukomponiert sind einige der bedeutendsten Nummern in dieser Bearbeitung, so u. a. das Gebet mit Chor ohne Begleitung im ersten Akt, der Chor zum Opfer der Erstgeborenen, welchen Rossini aus seiner „Armida"[2] benutzte, das mächtige Finale des dritten Aktes und die Arie der Anais im vierten Akt. Fétis, aus dessen Revue musicale ich diese geschichtlichen Notizen entlehne, schildert in demselben Blatte die große Pariser Oper vor dem Erscheinen dieses Werkes als in einem Zustand großer Erschlaffung und Leere befindlich, welche selbst durch die Aufführung der „Belagerung von Corinth"[3] nicht gänzlich gehoben worden war, bewillkommt den vollständigen Erfolg des Mosè als eine glücklich vollbrachte Revolution in der Oper, indem er dem Komponisten zuruft: „Genieße deinen Triumph, Rossini, er ist wohlverdient. Deinen aufrichtigen Bewunderern bleibt für deinen Ruhm nichts mehr zu wünschen übrig und deine Verkleinerer und Neider werden einem ungleichen Kampf entsagen müssen, in welchem ihnen nicht einmal mehr die Hoffnung eines vernünftigen Widerstandes bleibt."

Auch für die berliner Italienische Oper darf das Erscheinen des Mosè als ein erfreulicher Fortschritt betrachtet werden, wenn nämlich damit ein Anfang gemacht sein soll, aus dem engen Kreis der Bellinischen und Donizettischen Opern herauszutreten; vielleicht benutzt die Direktion ihre herrlichen Kräfte künftig auch für die

[1] Erste Aufführung: 5. März 1818.

[2] 1817 aufgeführt zu Neapel.

[3] Le siège de Corinthe 1826 in Paris (ursprünglich italienisch unter dem Titel Maometto).

Digitized by Google

Werke des Fioravanti[1], Cimarosa[2], Paër[3], und Piccini[4]. Denn herrlich sind sie gewiß, diese Kräfte, und es mag wohl wenige Opern geben, in denen sich die Vielseitigkeit derselben so glänzend entfalten kann, wie gerade in Mosè. Welcher Genuß, diese Ensemblestücke von einer Castellan, von einem Labocetta, Pardini, von Stimmen, wie die des Bianchi und Guizziardi zu hören! Und wenn auch bei einer gleichmäßigen Verteilung der musikalischen Schönheiten auf die verschiedenen Partien der Sga. Castellan nicht so unumschränkte Gelegenheit geboten ist, zu glänzen wie in der „Nachtwandlerin",[5] im „Barbier" und anderen Rollen, so entwickelt sie dafür in der einen Arie des vierten Aktes gewiß reichlich die ganze Fülle der bezaubernden Macht auf den Hörer, die ihr zu Gebote steht. Die Partie des Amenophis ist wie für Sgr. Labocetta geschrieben; sein hohes ais und h mit Brust und sein mit sehr geschicktem Falsett gesungenes d in dem Duett: „Parlar, spiegar", sind von der größten Wirkung. Die vollste Anerkennung gebührt Sgr. Bianchi für seinen begeisterten Vortrag der Titelrolle, Sgr. Orsini für das fleißige Einstudieren der Oper, und wenn zuletzt noch ein Wunsch bliebe, so wäre es der, daß der Feuerregen im ersten Akt das nächste Mal wegbliebe, und dafür Sgr. Pardini die wichtige Rolle des Eleasar übernehme, wenn auch nicht pflichtgemäß, doch aus Liebe zu seinem genialen Maëstro Rossini, für den er ja eine so hohe Begabung bewiesen hat. In Paris wurde bei der ersten Aufführung diese Partie von einem bedeutenden Sänger, Herrn Alexis Dupont, gegeben, dem in der Kritik des Herrn Fétis ein großer Anteil am Gelingen zuerkannt wird.

Soll ich dem Gesagten noch hinzufügen, daß der Gang der Handlung gar schleppend und ermüdend ist, daß man am Ende sich ebensoweit sieht, wie am Anfang, daß alle Steigerung mangelt und die Situationen durch alle Akte dieselben bleiben? Soll ich sagen,

[1] Wahrscheinlich Valentino F. (1764—1837).

[2] Domenico C. (1745—1801), der Komponist der „heimlichen Ehe".

[3] Ferdinand P. (1771—1839); seine Oper Eleonora (1805) ging Beethovens Fidelio zeitlich voraus.

[4] Nicola P. (1728—1800), der sehr talentierte Antagonist Glucks in Paris.

[5] La Sonnambula von Vincenzo Bellini (1831)

Digitized by Google

daß dem deutschen Sinn, der gewohnt ist, biblische Handlungen in tiefinnerlicher Weise aufgefaßt zu sehen, die Musik Rossinis und sein stetes Zurückfallen in den profanen Ton nimmer behagen wird? Daß Rossini in naiver Sinnlichkeit sich an die äußerlichen Wunder hält, nicht aber die rechten Töne findet, um den Kampf zwischen Religionsgesetzen und Liebe zu schildern? Daß seiner Instrumentation bei allem Glanz die tiefe Romantik fehlt, mit der ein Mendelssohn oder Robert Schumann die Geige zum Himmel aufjubeln läßt, der Klarinette rührende Gebete in den Mund legt, und wenn das Fagott einmal einen leisen Zweifel aufwerfen möchte, die Posaune mit ihrem Lobe Gottes alles übertönen macht? Soll ich sagen, daß es eine verderbliche Mosaik in diesem „Mosè" ist, wenn Feenchöre aus der „Armida" zu Opferchören der Juden benutzt werden?

Nein, ich sage lieber: du feiner Meister, mit deinem Gourmandzug um den ewig heiteren Liedermund, wie schön hast du deine Gebete gedichtet. Woher nimmst du diese Fülle des Tones in deinem „mi manca la voce?" Ist es, weil du die Stimmen so köstlich sinfonisch legst, weil du den ersten Tenor mit dem Baß in den hohen Oktaven abwärts gehen lässest und den zweiten und dritten mit dem Sopran in Sexten und in der tiefen Oktave hinaufschickst? Ich weiß es nicht, aber es klingt! Deine Sänger müssen dich lieben, denn sie sagen dem Hörer in so weichen, süßen Tönen: „Liebt ihn doch auch, unsern guten Rossini!" Und bist du nicht ein Proteus, mein verehrter Maëstro? Wer macht es dir denn nach, so vielseitig komisch zu sein, wie du es in deinem „Barbier" bist, in deinem „Turco in Italia?"[1] Weht nicht frische Bergesluft in deiner „Donna del lago",[2] weint nicht alles, wenn deine Desdemona[3] weint, sind es nicht Helden, die deine Fahnenweihe singen, und vernichtet in deiner Rütliszene nicht jeder Ton einen Geßler? Laß dich drumnicht irren durch das Gerede der Leute, die da sagen: „Du gäbest dich zu viel mit leichtsinnigen Triolen ab und kämst des Nachts immer erst zwischen Terzen und Sexten nach Hause,

[1] 1814.
[2] 1819.
[3] „Otello" 1816.

Digitized by Google

und statt in der Kirche ordentlich den Choral mitzusingen, trällertest du manchmal plötzlich eine deiner Operarien dazwischen". Ich sage dir, mein Maëstro, es ist mehr Freude dort oben über einen reuigen Sünder als über hundert Gerechte, und du kommst doch in den Himmel, und dein „Quando corpus" wird dir noch lange nachtönen, wenn du friedlich hinübergegangen bist zu den großen Meistern.

P. C.

Konzert zum Vorteil der Hinterbliebenen des Kapellmeisters Lortzing.

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 9.)

Berlin.[1] Lies nur keine politischen Zeitungen mehr, lieber Leser, du ärgerst dich doch nur! Bilde dein Talent lieber im stillen und stärke dann deinen Charakter — nicht im Strom der Welt, sondern im Strom der Harmonien, solcher Harmonien, wie sie einmal wieder gestern die Räume des Konzertsaals im Schauspielhause erfüllten. Denn wenn du beim Zeitungslesen am Frieden der Welt verzweifelst und am Ende notgedrungen in das alte Lied einstimmen mußt, daß sie täglich schlechter werde, so überzeugst du dich hier vom Gegenteil und siehst, wie all die verschiedenen Nationalitäten, die doch früher oder später im Leben untergehen müssen, hier unsterblich im Gesang zusammen leben. Sieh es, oder lies es wenigstens im „Echo" nach, wie die ganze Welt, die arme Welt, die sonst immer so schlecht gemacht wird, ihr bestes spendet, um dem braven Lortzing einen Kranz zu winden und an den Seinen gut zu machen, was sie, die böse Welt, am Meister verbrochen.

Wenn ich nun dein Cicerone sein darf, lieber Leser, so folge mir, ich kenne Weg und Steg und kann dir alles zeigen. Siehst du, das ist Nürnberg, die Reichsstadt. Halte dich nicht zu lange an Dürers Haus auf, sondern komm' zum Rathaus, da wird der

[1] Obgleich uns verspätet zugegangen, lassen wir doch gern den anmutigen Artikel unseres Mitarbeiters folgen. D. R.

Die Redaktion hatte nämlich bereits in Nr. 8 eine Besprechung dieses Konzerts gebracht. A. d. H.

Digitized by Google

Hans Sachs unter die Meistersänger aufgenommen. Hörst du sie singen? das sind Knittelverse. Du schüttelst den Kopf? Es will dir nicht zusagen? Du bist verwöhnt durch Geibel und Mendelssohn? Süße Lyrik, zarte Romantik? Hilft dir nichts, wir sind hier in Nürnberg. Was murmelst du in deinen Bart: „Schuster bleib bei deinem Leisten!"? Willst du immer Leute, die im schwarzen Frack komponieren und Dichter, die am feingeschnitzten Schreibtisch ruhig zuwarten, bis der heilige Geist über sie kommt — ein feines Bouquet vor sich, von schöner, hoher Hand geschickt, von der viel holden Frau, die er durch Tal und Aue, wohin er geht und schaut viel tausendmal grüßt? Denke dir Lortzing und Hans Sachs — 5. Etage, Dachstübchen, Stiefelleisten, Kindergeschrei, dabei Pech und wieder Pech, und dann denke dir die Muse, die plötzlich einmal zur Dachlucke hereinlächelt und dem guten, lieben Schuh- oder Tenormachergesellen verstohlen die Hand drückt und sich dann selbst wieder drückt, und dann denke dir ein Lied wie das Zarenlied in aller Leute Mund, und wenn so ein guter Familienvater von der Reise heimkehrt, wie dann die Kinder singen: „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen!", und wie noch nach Jahrhunderten vornehme Leute und große Dichter dem Schuster nachsingen und ihm Apotheosen schreiben[1] — siehst du, das ist auch Poesie. Diese Blume wächst überall, wo ein gesundes Herz guten Boden hergibt und am besten gedeiht sie, wenn sie mit edlem Wein oder heißen, bittern Tränen genetzt wird. Lortzing ist einer von den Musensöhnen, die nicht im Lehnsessel groß geworden sind; aber der Tod streckt die Leute, und mancher der im Leben eng und gedrückt einherging, braucht einen großen Sarg. Lortzing wächst im Sarge.

Denn sieh nur, wie sich alle Nationen vereinen, dem Frühgeschiedenen zur Ehre und Liebe zu singen. Die schöne Dame, die sein eignes Lied so seelenvoll sang, ist Frau Köster. Das ist eine Deutsche, die sich mit ganzem Herzen dem großen Gluck und Beet-

[1] Cornelius denkt hier an Goethes Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" und Lortzings Oper „Hans Sachs" (1840). Daß unterdessen Rich. Wagner schon den ersten Entwurf seiner „Meistersinger" niedergeschrieben hatte (16. Juli 1845), konnte er nicht wissen.

Digitized by Google

hoven hingegeben hat, und die du nur ja einmal in „Armide“ hören und sehen mußt. Der ernste schwarze Ratsherr mit der weißen Halsbinde, der so meisterhaft den Taktstock führt, ist der Dorn[1] aus der Reichsstadt Köln. Nun wird dir aber gleich ein seltener Anblick zuteil, eine Entente cordiale zwischen Italien und Böhmen, die einmal fast ins Stocken gerät, als Böhmen vergißt, die Schlußpassage zu wiederholen; Italien aber hält fest, und Böhmen wird gleich wieder gut katholisch, da es eben den heiligen Schoß des Taktes in revolutionären Hussitengedanken verlassen wollte. — Nun wunderst du dich daß plötzlich ein ganzer Wald von Lorgnons rege wird, die von oben und unten wie altergraue Türme sich entgegen schauen? Ja, mein Lieber, das sind die Spenden, die Asien und Europa im Verein schicken, und, wie du siehst, durch die graziöseste Repräsentation, die wahrscheinlich in den beiden Weltteilen zu finden war. Du fragst: wer sie ist? wie sie heißt? Lies den Zettel. „Frau Charlotte von O.“ Mehr kann ich dir nicht sagen; aber du hast vielleicht mit mir eine ähnliche Erscheinung in vielen schönen Gebilden oft bewundert, und denkst vielleicht mit mir an die unvergeßlichen Worte im Faust: „Ach! das waren doch himmlische Zeiten!“ Nun aber laß mich dir die Gaben der übrigen Nationen zeigen. Ungarn sendet die Sgra. Laßlo mit ihren feurigen Nationalliedern; Polen seinen Kontski,[2] dem Spanien so gefällig war, etwas von seinem Karneval de Madrid mitzuteilen, welchen er so vortrug, daß die Damen sich von den Sitzen erhoben, während vorher bei dem Pianissimo in seinen Méditations alles eben so pianissimo zuhörte. Nun spendete Italien glänzende Kirchenmusik, die merkwürdigerweise von dem bedächtigen Deutschen, dem Dirigenten, etwas zu feurig aufgefaßt wurde. England, welches sich immer seinen Einfluß auf Italien zu sichern sucht, gab hierzu sein Teil in Person der Sgra. Angelini (Ms. Rafter).

Aber Holstein, das kleine, echte deutsche Holstein, setzt dem Ganzen die Krone auf, denn es schickt uns seinen C. M. v. Weber, und

[1] Heinrich D. (1804—1892), seit 1849 nach dem Tode Otto Nicolais Berliner Hofkapellmeister, vorher in Köln tätig.

[2] Anton v. K. (geb. 1816), der zweite der vier Brüder v. K., damals als Pianist neben Liszt und Thalberg gestellt.

Digitized by Google

der bringt die lärmende, schwärmende Zigeunerbande mit, die aber der Dichter Sternau[1] mit einer hübschen Konzertgarderobe beschenkt hat, damit sie sich manierlich unter seinen Leuten bewegen könne. Meyerbeer[2] selbst tritt an das Dirigentenpult, und daß nicht allein Land und Meer ihren Anteil haben, wirkt ein ganzer Stern verein[3] kräftig mit. Preziosa deklamiert nicht, sie singt die Melodramen und Döring[4] verbindet das Publikum durch den Vortrag des verbindenden Textes. Hört nur, auch das "Echo" wird laut, und wenn es sonst nur berichtet und rezensiert, wirkt es heute selbst mit. Nun, es hatte ja an dem schönen Abend so großen Anteil durch Anregung und Veranstaltung des Ganzen, so durfte es sich wohl auch bescheiden hinter der Szene hören lassen. Das Ensemble all dieser reichen Kräfte war ein lebendiger frischer Kranz auf Webers Büste, den man ihm immer und immer wieder um die Stirne schlingen soll.

Zum Schluß hatte Athen die Zuvorkommenheit, einige seiner Ruinen[5] zu schicken, darüber aber wurde das Publikum selbst zur Ruine, und manche Steine aus dem glänzenden Palast rollten etwas störend durcheinander. Sei nicht ungehalten, Meister, nächstens bei deiner C-moll-Sinfonie werden sie schon wieder besser aufpassen. Diesmal hat dir Weber den Schabernack angetan. Warum hast du ihn auch mit seiner „Euryanthe" geärgert?

Dank den Konzertgebern, Dank dem Publikum für seine große Teilnahme; das Konzert war würdig der Stellung, die Berlin in der Kunstwelt einnimmt.

[1] P. O. Sternau hatte den verbindenden Text gedichtet.

[2] Damals preußischer Generalmusikdirektor.

[3] Der noch heute blühende Sternsche Gesangverein, 1847 von Jul. Stern (1820—1883) begründet.

[4] H. L. Döring, Hofschauspieler.

[5] Natürlich ist damit Beethovens Ouvertüre „Die Ruinen von Athen" gemeint.

Digitized by Google

Neuere Trio-Kompositionen für Piano, Violine und Violoncello.

(Berl. M.-Ztg. „Echo", 1851, Nr. 30.)

Das Studium einiger neuerer Versuche im Trio, größtenteils von jüngeren Komponisten ausgehend, regte mich an, mir ein klares Urteil über dieselben zu verschaffen. Ich legte dabei weder den Maßstab Beethovens an, dessen Genius hier fast die größten Triumphe feiert, noch Schuberts, der hier genial wie immer, aber auch gedehnt und breit wie in den meisten seiner Instrumental-Kompositionen erscheint, noch Hummels,[1] der in glatter, runder Behandlung dieser Form mit süddeutscher Gemütlichkeit zu uns spricht, noch Mendelssohns, der sie wählte zum Ausdruck seines tiefen sentimentalen Strebens, noch Onslows,[2] der als gewandter Salonmann uns pikante, liebenswürdige Dinge sagt, noch endlich des vielproduzierenden Reißiger,[3] der bald in ernsten Momenten entschlossen zu Beethoven aufschaut, bald in schlenderndem Sichgehenlassen oberflächlich frivol erscheint. Ich habe gesucht, die einzelnen Werke aus sich selbst zu beurteilen, indem ich von der allgemeinen Frage ausging, ob sie bloß dem Bestreben ihr Dasein verdanken, für vorhandene geläufig gewordene Formen das nötige geistige Material zusammen zu tragen, oder ob sie das Kundgeben eines tiefen, selbstbewußten Innern sind, welches in der Form sich klar zu machen sucht.

Unter die erste Rubrik muß nun unbedingt: Trio in E-moll op. 11 von Eduard Franck[4] (Berlin, Trautwein) gestellt werden, der ein tüchtiger, klarer Pianist ist, aber in diesem Werke durchaus keine Berechtigung zeigt, seine poesielosen Gedanken in einer Form

[1] Joh. Nepomuk H. (1778—1837), Schüler Mozarts, einst als Pianist gefeiert.

[2] George O. (1784—1852), fruchtbarer, heute ebenfalls fast vergessener Kammermusikkomponist.

[3] Karl Gottlieb R. (1798—1859), der Komponist des sogenannten „Letzten Gedanken Webers", Wagners Dresdner Kapellmeisterkollege.

[4] 1817—1893, zuletzt Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin.

Digitized by Google

darzulegen, die der Genius der deutschen Muse auf die glänzendste Höhe der Kunst erhoben hat. Näher darauf einzugehen verbietet der Raum dieser Blätter, aber ich bin jederzeit bereit, in ausführlicher Rezension, Note für Note, das Gesagte zu motivieren.

Dem Trio von Hermann Wichmann[1] in Es-dur, op. 10 (Berlin, Trautwein) gegenüber, möchte man gern etwas gelinder verfahren; es tappt so arglos in die Welt hinein, bringt sogar eine bei kernigem Inhalt anerkennenswerte Klarheit der Form mit und mag somit immer im Salon geduldet sein, wie ein junger Stutzer, dessen Toilette man hübsch findet. Ein Mädchen aber von Herz und Geist, das ihn lieben, oder ein Freund, der bei einem Glase Wein von ernsteren Dingen mit ihm reden wollte, würden gar bald dahinter kommen, daß eben — nichts dahinter ist. Goethe wollte seinen „Werther" den Flammen opfern, weil sein Freund Merck,[2] dem er ihn zuerst vorlas, als Kritik ein: „Recht hübsch!" hören ließ. Manche jüngere Poeten scheinen darin nicht so penibel, und das Beifall nickende „Recht hübsch" eines gefälligen Freundes ist ihnen schon eine hinreichend dringende Veranlassung zur Herausgabe des lieben Opus. Dies Erfinden am Klavier, mittags mit vollem Magen, was so gar keinen Aufwand von Phantasie und Geist kostet, so wenig nach Annehmen oder Ablehnen zu fragen, wenn die geläufigen Finger ein Thema bringen, ist geistlos und abgeschmackt und sollte bei einem Manne von Bildung gar nicht vorkommen.

Wenden wir uns nun zum Trio in C-moll op. 16 von C. Lührß[3] (Berlin, Schlesinger), so begegnen wir hier zum ersten Male der Musik wieder auf ihrem eigenen Felde, Gedanken zu geben, Gefühle zu wecken, mit weichen Wellen lindernd den tiefen Riß zu umspülen, den das unerbittliche Schicksal fortwährend aufwühlt in dem Herzen der Menschheit. Lührß ist ein Poet, und dies anzuerkennen tut wohl, wenn es auf der anderen Seite notwendig ist, daß die Kritik jenes zuckersüße Zartgefühl von sich tue, mit der sie jetzt nur zu oft wie die Katze um den heißen Brei herumgeht,

[1] geb. 1824, lebt noch in Berlin.

[2] Joh. Heinrich M., Kriegszahlmeister in Darmstadt.

[3] Carl L. (1824—1882), „1851 machte er eine reiche Heirat und komponierte nur wenig mehr" sagt Riemann in seinem Lexikon von ihm.

Digitized by Google

um ja niemand weh zu tun — der Kunst aber erst recht. Wenn mir nun der Raum verbietet, näher auf ein Werk einzugehen, welches mir beim Studium lieb und wert geworden ist, so darf ich nicht versäumen, dem Komponisten alles zu sagen, was ich gegen ihn einzuwenden habe. Er tut des Guten zu viel, er malt zu sehr aus, er drückt wie aus einer Zitrone den Gehalt seiner Idee bis auf den letzten Tropfen heraus. Er will gelehrt erscheinen — da liegt der Knoten. Daher so manche Stellen, die nicht aus innerem Drange, nicht notwendig da sind, sondern nur um aus dem Thema etwas zu machen, oder um zwei Themen in eine an den Haaren herbeigezogene Beziehung zueinander zu bringen. Daher die Manie unseres Komponisten, kanonisch zu arbeiten, die ihn durch sein ganzes Trio wie ein böser Geist verfolgt. Diese gelehrten Geschichten und Künstlichkeiten haben ihre Zeit gehabt, und diese Zeit und das Studium derselben muß in der modernen Komposition aufgehen, ohne fühlbar zu werden, aufgehen in einen großen, begeisterten, unmittelbaren Gesang. Wie schwer dies auszuüben ist, ohne formlos zu erscheinen, übersehe ich nicht, aber weil es schwer ist, und weil Lührß den Poeten bekundet, rufe ich ihm zu, diese „geheimen Kunden, diese Nekromantik und Alchymie" der Musik fahren zu lassen und auf die Gefahr hin, verkannt und bekrittelt zu werden, sein Innerstes frei von allem Qualm und Quark hell erklingen zu lassen.

Keck und derb tritt Hugo Ulrich[1] mit seinem Trio in C-dur op. 1 (Berlin, Trautwein) in die Welt, und, spreche ich es zu seinem Lobe aus, frei von Mendelssohnschen Einflüssen, an dessen edlem, unverfälschtem Weine sich die ganze junge Tonwelt einen Katzenjammer getrunken hat. Zeigt auch er sich noch im Gährungsprozeß begriffen, der manches trübende Element noch wird auszuscheiden haben, so bringt er doch in jeder Note die Berechtigung mit, uns zu Zuschauern seines Ringens zu machen, und in manchen klaren und kräftigen Zügen zeigt er den geistigen Paß vor

[1] (1827—1872), ein hochtalentierter, leider nie recht zur Entwicklung gelangter Komponist. Als Lehrer am Sternschen Konservatorium hatte er u. a. auch Hermann Goetz, den Komponisten der Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" zum Schüler, und dieser verdankt ihm viel.

Digitized by Google

zu einer Fahrt nach dem Zaubergarten der Kunst. Möge er nur auch noch manchmal in sein stilles Kämmerlein gehen und seinen kanonischen Psalm abbeten oder den Stoßseufzer einer reinen vierstimmigen Fuge zum Himmel schicken und sich in der Bibel des doppelten Kontrapunktes kapitelfest machen aber uns da draußen im hellen Tageslicht himmle er nichts vor und schlage nicht reuig an seine Brust; wir wollen ihn gern an seinen Früchten erkennen, und seine frischen hellen Gesangstaten sollen uns den Gott ahnen lassen, dem sein Herz huldigt.[1] P. C—s.

Die Gebrüder Müller[2] in Berlin.

(Berl. M.-Zt. „Echo" 1851, Nr. 47.)

Karg sind uns im Leben die Momente zugemessen, in denen die Sonne der Kunst einmal die drückenden Nebelmassen, die um unser ewig mäkelndes, unzufriedenes Herz liegen, bis auf das letzte Atom verjagt und bis in das tiefste Winkelchen desselben ihre warmen verklärenden Strahlen gießt. Wie oft vermag das Schönste und wahrlich in würdiger Weise Gebotene und Dargestellte nicht das trübe Gespenst in unsrer Brust zu bannen, welches inmitten gegenwärtigen Genusses auf unwiderbringlich Verlornes hinweist, oder den tückischen Kobold, der das Heilige parodiert und mit kritischem Augenzwinkern uns den Wurm in der Blüte zeigt. Da können wir denn oft einen Schumann nicht verdauen, weil er uns seine Weisheit nicht in den gewohnten Medizinlöffeln eingibt, und dann fragen wir wieder, warum nicht einmal einen Gade statt des

[1] Wir haben dem Urteile unseres Mitarbeiters hinzuzufügen, daß der Komponist, wenn er in diesem Genre weiter arbeiten will, sich unter allen Umständen in der Applikatur des Piano sattelrecht machen muß; bis jetzt ist er nur ein im Irrgarten der Klavierpassagen umhertaumelnder junger Kavalier. E. K.

Diese Fußnote stammt von Dr. Ernst Kossak (1814—1880), der damals das „Echo" redigierte. A. d. H.

[2] Es handelt sich hier um das ältere Müller-Quartett (Karl, Georg, Gustav und Theodor), bestehend aus vier Söhnen des Braunschweiger Hofmusikers Ägidius Christoph Müller (1766—1841).

Digitized by Google

ewigen Haydn und Mozart, und warum dort wieder ewig Mendelssohn? Da war uns der Dirigent nicht recht, dort die Ausführung, dort wieder schien uns gewaltiger Mangel an Auffassung vorhanden, und wieder fehlte uns bei der schönsten Stimme die geringste Bildung, und wie sonst alle unsere Einwendungen heißen mögen.

Wenn uns aber, wie am Sonnabend, der gute deutsche Küster Müller in die Hallen nationaler Kunst einführt, uns ihre riesigen Säulen zeigt und das wunderbar verschnörkelte Schnitzwerk, wenn er dabei so zufrieden lächelt, als ob ihm das alles allein gehöre, und wieder zornig auffährt und fast grob wird, wenn man etwas tadeln möchte, als ob er selbst alles gebaut hätte, und nicht duldet, daß man freigeistig den Kopf schüttelt, wenn er die Schätze ehrwürdiger Reliquien vor unsern Augen entfaltet — dann schweigt wohl in uns allen „das Wehen banger Erdgefühle", und wir streichen wohl samt und sonders den Tag rot an in unserm Kalender, rot wie ein Weihnachtsfest, wo wir naschhaften Kinder uns um die goldenen Eier nicht zu zanken brauchten, denn sie lagen ja so reichlich und kaum versteckt umher, oder wie ein Pfingstfest, wo aus dem lichten Äther Flammenzungen herabschossen über die Häupter der begeisterten Hörer.

Von dem ersten B-dur-Akkord, der da anbrach wie ein scheues leises Morgenrot, in das sich die erste Violine wie die Lerche emporschwang, bis zu dem brausenden Fugentaumel Beethovens schmiegte sich das Spiel dieser Brüder warm und lebensvoll an die Brust der Muse an. Da ist keine Absicht zu merken, kein altkluges Mithineinreden. Ursprünglich und frisch, als wäre er eben aus dem Hirn des Meisters entsprungen, geben sie seinen Gedanken wieder. Die Leute haben wohl nicht ihr Lebenlang hinterm Ofen gehockt und philisterhafte Pläne ausgesonnen, die haben wohl viel in der Welt herummusiziert und lustige Streiche und Abenteuer erlebt. Die haben wohl viele fremde Länder und Menschen gesehen, und sind in Schachten und Bergwerke hinuntergefahren und haben's ihr ein bißchen abgelauscht, der Mutter Erde, wie sie Gold schafft aus ihren Adern und auf ihren Auen Blumen wachsen läßt. Die haben wohl nicht nur ihre Stücke zusammen eingeübt und

Digitized by Google

haben dann gegessen und sind schlafen gegangen — die haben ein reiches inneres Leben zusammengelebt, daß sie nun so reiche Bilder vor unsern Augen aufrollen und so in eine Flamme emporlodern und nicht etwa spielen wie Wunderkinder, die uns ein halb mitleidiges Erstaunen abzwingen, sondern wie rechte Wundermänner, die in den geheimnisvollen schwarzen Geigenkästen mehr Dinge mit sich herumtragen als hohles Holz und Pferdehare und Baumharz und Darmsaiten.

Wer möchte es dem beschreiben wollen, der es nicht gehört hat, wie unter ihren Händen der alte Haydn wieder der junge, verliebte Bursche ward, der Liebesgötter um seine Angebetete flattern läßt; nicht der alte, gepuderte Haydn, dessen Zopf wir Neunzehner bemitleiden, sondern der kräftige, lebendige, der mit George Sands Consuelo Abenteuer erlebt, den Jean Paul die geflügelten Streitrosse seiner Sinfonie anzäumen läßt, den Heinse[1] einen Ariost nennt, und der in seinen Quartetten manchen in der Wiege erstickten diable boiteux[2] mit satyrischem Lachen wieder auferstehen läßt? Wer möchte die wunderbare Stille schildern, die den Konzertsaal während der $^3/_8$ Generalpause im Andante umwob, oder das halb verschmitzte, halb wehmütige Aufläcbeln des Savoyardenknaben, der im Trio des Menuet seine Leier dreht? Oder wie sie im Schubertschen D-moll-Quartett die Zuhörenden zu Mitspielenden machten, daß sie mitleidig, wie der Chor des Sophokles, den jammergebeugten Ödip umringten und betend die Ursache seines unendlichen Kummers erfuhren? Wie in den Variationen das Cello die klagende Wittib war und das Kind auf ihrem Schoße, unbewußt der Mutterschmerzen, nach dem bunten Schmetterling haschte — wie im letzten Satz der wahnwitzige Poet in furchtbarem Grausen vor dem Phantom seines eigenen Lachens entflieht? Wie uns dann Beethoven, der Einsiedler unter den Geistern, auf

[1] Wilhelm Heinse (1749—1803) in seinem 1795 erschienenen, leider viel zu wenig gelesenen Musikroman „Hildegard von Hohenthal", jetzt von Schüddekopf neugedruckt.

[2] Vgl. den gleichnamigen berühmten Roman von Lesage. Vielleicht liegt auch eine Anspielung auf eine Operette Haydns „Der neue krumme Teufel" vor, die in Wien gegeben wurde, deren Musik aber verloren ging.

Digitized by Google

seine einsame Höhe führte und uns die Wunder der tiefen Welt zeigte, und wie am Schluß des A-moll-Andante drei Seelen schon in seliger Harmonie verklangen, und die vierte, das Cello, noch tief unten pizzicato im Dunkeln tappend, den Ton suchte, in welchem sie ruhig verhauchen konnte?

Einer mächtigeren Feder sei solche Beschreibung überlassen, einer würdigeren Hand das Hinzufügen neuer Kränze zu den oft und lang errungenen der Gebrüder Müller. Mir bleibe nur der Ausdruck des frommen Wunsches gestattet, daß der Himmel dies herzige vierblättrige Kleeblatt noch lange grünen und gedeihen lassen möge, der Hochgenuß, sie noch zweimal zu hören, und womöglich, wenn sie wieder Sonnabends spielen sollten, ein halb Dutzend Pastoren mit hinein zu persuadieren, auf daß sie den andern Morgen nur Liebe und Eintracht von den Kanzeln herunter predigen.

Friedrich Chopin von Franz Liszt.

(„Echo" 1852, Nr. 9.)

Beengend und niederdrückend wirken die Abschiedstränen auf uns, die wir von liebenden Augen an jenen engen, schmalen Reisewagen ins Jenseits, welche man Särge nennt, weinen sehen, und welche mit noch viel mehr Staub belastet werden als die wirklichen, die da auf der lauten Landstraße des Lebens einherrollen. Und sehen wir gar eine Nation weinen am Grabe ihrer untergegangenen Freiheit, so verzweifeln wir, ihr keinen Trost spenden zu können. Es gibt aber Tränen, welche die Kunst von dem Auge der leidenden Menschheit wegküßt, und die sich auf den Hauch ihrer Lippen in ätherischen Wohllaut verwandeln, daß sie versöhnend hineinklingen in ihren Gesang, der uns dann tröstend über den irdischen Schmerz erhebt. So weint die ewigblühende Rebe Mozart im Requiem, solcher Tau unvergänglicher Trauerweiden birgt sich in jener Heldenklage Beethovens, welche Marcia funebre geheißen ist, und ihnen gilt dann wohl das Wort des Dichters: „Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe!"

Nicht ohne ähnliche Stimmung, nicht ohne gleichen Wunsch wird der Musiker das künstlerische Erbauungsbuch aus der Hand

Digitized by Google

legen, welches Franz Liszt dem Andenken Friedrich Chopins gewidmet hat. Es hieße die edelste Bescheidenheit des Autors verletzen, welche sein Werk in jeder Zeile durchdringt, und welche uns nicht einen Augenblick beim Anschauen der rein dargestellten Persönlichkeit des hingeschiedenen Tondichters einen Seitenblick auf die eigne abzwingt, wollten diese Zeilen mit der gerechten Anerkennung des Dichters beginnen. Wenn wir vor dem lebenatmenden Konterfei von den Händen eines jener alten Maler oft den Meister vergessen und uns in die fremden Züge staunend versenken, die uns noch fest im Herzen stehen bleiben, wenn auch dem Gedächtnisse der Name des Schöpfers entfallen mochte, um wie viel mehr wird der Seelenschilderer, welcher hier in den glühendsten Farben ein herrliches, makelloses Künstlerdasein vor uns stellte, seinen höchsten Triumph feiern, wenn wir ihn über seinem Werk vergessen. Geht doch die Wirkung des Bildes selbst über den sichtbaren Gegenstand desselben hinaus, und ist der Haupteindruck, den wir von Liszts Buch empfangen, vor allem der einer erhöhten Verehrung und Heilighaltung der Kunst selbst; der ewig reinen, lichten Kunst, die durch tausend ungeweihte Hände nicht herabgezogen werden kann aus dem tönenden Äther, in welchem sie schwebt — ein Stern unter den Sternen.

Das also war Chopin! Aus solchem Golde eines stummverblühenden, entsagenden Gemütslebens waren die Saiten gewebt, die er auf seine Leier spannte. Das waren die Edelsteine seiner Jugenderinnerungen, welche, in der Kristallflut seines Innern versinkend, jene wunderbaren Kreise schlugen, welche als Klänge so nahe an unser Herz schweben. Das war seine Vaterlandsliebe, die ihm jene Sirenenstimme lieh, welche schmeichelnd den Überwinder selbst in den Abgrund zu locken sucht. Das waren seine Verehrer, seine Mitkämpfer in der romantischen Arena. Das sein Gutmann,[1] dem er sterbend die Hand küßte, das seine Fürstin Czartoryska,[2] die dem Verscheidenden Stradellas Hymnus an die heilige Jungfrau sang und den Psalm des venetianischen Patriziers.

[1] Adolf G. (1819—1882), Chopins Schüler.

[2] Marcelline C., geb. Prinzessin Radziwill (1826—1894), Pianistin.

Digitized by Google

Das waren die Blumen, die er liebte, und denen er duftklingende Schwestern auf dem Grund seines Herzens erzog. Und jenes E-moll-Präludium, in welchem, wie in seinem Leben, die Dissonanzen so schmerzlich klingen und doch ängstlich vor der Auflösung beben, spielte Lefebvre Bély zu seinem Requiem in der Magdalenenkirche. Und derselbe Lablache,[1] der zu Beethovens Todesfeier das Tuba mirum gesungen hatte, sang es hier, ein Trauerfalter, der von der zersplitterten Eiche zur gebrochenen Lilie flog; und die Viardot[2] und die Castellan, welche auf allen Bühnen des gesanglauschenden Europa seinen wehmutjauchzenden Masureck ertönen ließen, sangen ihm nun Mozarts Rekordare!

Wenden wir nun den Blick von dem Gemälde einen Augenblick auf den Maler selbst, so sehen wir Franz Liszt mit der reinsten Freude im edelsten Wirken begriffen, von welchem dies Buch ein lebendiges Zeugnis gibt. Aus dem berauschten und weltberauschenden Jünglingsalter des Virtuosentums heraus und sich reinigend von dessen Schlacken, ist er fest und entschlossen in die Epoche reifen, männlichen Schaffens getreten, welche verborgener, aber desto nachhaltiger und nach allen Seiten hin mächtig anregend wirken wird. Fühlt man es doch aus seinem Streben immer deutlicher heraus, wie wohl er des geweihten Bodens bewußt ist, auf dem er in Weimar steht, und wie er strebt, desselben würdig zu sein. Hier ziehen nicht mehr jubelnde Studenten an seinem Wagen, aber ernste Männer, denen die Kunst alles gilt, sehen hoffend und vertrauend zu ihm empor. Ein Buch wie sein Friedrich Chopin, wird keine Lärm- und Lobposaunen erwecken, und für den Plebs hat er sich darin mit einem viel zu aristokratischen Französisch umgeben — aber der denkende und empfindende Künstler wird auf einsamer Kammer Trost und Festigkeit daraus schöpfen, und manche, die falschen Irrlichtern nachgejagt haben, werden in Liszts Worten, in denen genug eigne schmerzliche Erfahrung nachklingt, einen milden Leitstern finden, wenn er sagt: „Laßt uns ihm (Chopin) keine künstlichen Blumen streuen! Werfen wir ihm nicht fade und vergängliche Kränze

[1] Luigi L. (1794—1858), berühmter Bassist.

[2] Pauline Viardot-Garcia (1821—1901), die weltberühmte Altistin.

Digitized by Google

hin! Erheben wir unsre Gefühle angesichts dieses Sarges! Möchten wir von ihm lernen, alles zu verwerfen, was nicht den Stempel edelsten Ehrgeizes trägt; unsre Bemühungen einzig auf Anstrengungen zu richten, welche eine tiefere Spur zurücklassen, als die Mode des Tages. Möchten wir auch für uns selbst in der trüben Zeit, in welcher wir leben, allem entsagen, was der Kunst unwürdig, allem, was nicht die Bedingungen der Fortdauer in sich schließt, allem, was nicht einen Abglanz der ewigen, unfaßbaren Schönheit enthält, welche durch die Kunst und durch welche die Kunst ihre Strahlen entfalten soll. — Möchten wir, statt so vielen Mühaufwand daran zu setzen, Zuhörer anzuziehen und ihnen um jeden Preis zu gefallen, uns lieber, wie Chopin es tat, bestreben, ein lang hintönendes Echo von dem zurückzulassen', was wir empfunden, was wir geliebt und gelitten haben."

Liszts Buch wird neben der universellen Sprache, in der es geschrieben, sicher durch deutsche,[1] englische und andre Bearbeitungen die Verbreitung finden, die es verdient, und so den Zweck erfüllen, dem es gewidmet ist. Den Verehrern des tondichtenden Chopin wird es munden wie ein sprudelnder Quell am Wege, auf dem sie ihn ganz und umfassend kennen zu lernen streben. Und so grüße ich scheidend und bewillkommend[2] diese tiefpoetische Sage eines Dichterlebens aus Dichtermunde. Wie jene altdeutsche Heldenschar den italienischen Strom hinrauschen ließ über das Grab ihres geliebten Königs, so quelle fortan aus diesem Buch ein reicher Born innerster Begeisterung schützend und erhaltend über das immergrüne Grab des unvergeßlichen Chopin.

[1] Erst 1880 folgte eine von La Mara (Marie Lipsius) besorgte deutsche Ausgabe als erster Band der gesammelten Schriften von Franz Liszt, die dann in der Folge von Lina Ramann herausgegeben wurden (6 Bände).

[2] Dieser Aufsatz erschien am 29. Februar; am 5. März traf Cornelius in Weimar bei Liszt ein, mit dem er schon vorher (seit 1851) in Korrespondenz gestanden (vgl. Briefe an Liszt Bd. I S. 193 f. und Liszts Briefe Bd. I S. 111 f.).

Digitized by Google

Eine Kunstfahrt nach Leipzig.

(„Echo", 1854, Nr. 1.)

Um mir für den musikalischen Teil meines Referats den kleinstmöglichen Raum zu lassen, damit ich nicht in Gefahr komme, zu viel über Kunst zu sprechen, will ich mich gleich anfangs lieber über einen Künstler hermachen, der sich für etwaigen Tadel nicht rächen kann, der ohnedies den größten Teil des Publikums gegen sich hat, weil er es nicht allein kalt läßt, sondern macht, dessen historische Berechtigung als Künstler aber keinem Zweifel unterliegt, indem er mit unverkennbarer Formengewandtheit den ewig quellenden Strom zwingt, festen Körper und Gestalt anzunehmen, den warmen Hauch der Liebe zu wunderlichen Blumen krystallisiert und zwar so, daß man Geldmünzen darin abprägen kann. Ich spreche vom Winter, nicht von Peter von,[1] sondern ganz einfach vom Dezember von Winter. Derselbe begrüßte uns des Nachts um drei Uhr, als wir uns von der Musenstadt Weimar entfernten und beim Einsteigen in die Waggons das bekannte Goethe-Schiller-Herder-Kreuz schlugen, mit einem Opus 1, welches wir einem so jungen Künstler nicht zugetraut hätten. Wir dachten, wenn dieser Jüngling erst zu Opus 25 gelangt wie Berlioz, so wird vermutlich Weihnachten sein sollen, wir werden dann in Gefahr kommen, Weihnacht-Freiheitsbäume aufzustecken, viele Lichter anzuzünden und uns wie Kinder davor zu stellen, zu jauchzen und in die Hände zu klatschen, und dann ganz andere Weihnachtswanderungen in einer ganz anderen Zeitung als in der „Vossischen" zu lesen. Wir konnten deswegen nicht umhin, im stillen gegen diese augenscheinliche Verwirrung, gegen diese erklärte Willkürlichkeit, die sich der Temperatur der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente unsrer klimatischen Verhältnisse schon angetastet hat unter dem falschen Schein eines leidenschaftlichen oder geistreichen Nordlichts, wenigstens zu

[1] Peter von Winter (1754—1825), fruchtbarer Opernkomponist und Münchner Hofkapellmeister; am bekanntesten war seine Oper „Das unterbrochene Opferfest".

Digitized by Google

protestieren. Dem drohenden Erfrieren und obligaten Zähneklappern trotz Halleschen Kaffee gegenüber schien es uns daher an der Zeit, einige der wärmsten Frühlingsboten, welche Raff seinem Franz dedizierte,[1] auch für uns in Anspruch zu nehmen. Den Schatz von drückender Hitze (Haydn), Landpartien (Beethoven), Badepromenaden (Meyerbeer, Sommernächten (Berlioz), Sommernachtsträumen (Mendelssohn), gefunden bei Leuten, welche unsre Ehrfurcht verdienen, besonders weil sie nicht mehr leben, wie Mai, Juni, Juli, August usw. keck zu verschleudern, dreist mit Schnee und Reif zu überziehen, mit einer Kälte von 13 Grad pietätlos hineinzuwirtschaften, jede Erinnerung an ihn trotz Pelzhandschuhen zu verwischen, das heißt die Gegenwart mit einem Schnupfen demoralisieren, das heißt Sterne vor Kälte glänzen machen, das heißt Beresina, das heißt Eisbär, das heißt endlich ganz einfach Nordpol. — Mit solchen Gefühlen drängten sich die acht Musensöhne von Weimar auf dem Halleschen Bahnhof um den offnen glühenden Rachen des schwarzen Professors, lauschten begierig seinem Funkensprühen, und Couplets wie folgendes auf die bekannte Arie aus der Zauberflöte waren dabei gar nichts:

Hier in dem heil'gen Halle
Sitzt streng man zu Gericht,
Man läßt sich viel gefalle,
Nur Raff und Bülow nicht.

In Leipzig ziemlich erstarrt angekommen, hatten wir den guten Einfall, uns aus dem Waggon in mehrere Droschken zu begeben und so nach dem Hotel de Bavière zu fahren, wo auch Hector Berlioz einstweilen abgestiegen war, da er in der Pariser Akademie keinen Platz finden konnte. — Ja! keinen Platz finden konnte! Dies leichtsinnig hingesprochene Witzwort hat schwermütigen Ernst genug in sich, und dieser Ernst ist ersichtlich genug in den von bittern Erfahrungen gefurchten Zügen des Meisters Berlioz ausgedrückt. Mag augenblickliches Unwohlsein immerhin zu seiner Verstimmung beigetragen haben, ich schiebe dieselbe rücksichtslos und mit dem herzlichsten Ärger auf die ewige alte Komödie, in welcher

[1] Anspielung auf die Sammlung von Klavierstücken, die Raff unter dem Titel „Frühlingsboten" (Op. 55) Franz Liszt widmete.

Digitized by Google

ein verkanntes Genie die Hauptrolle spielt und ein Haufen feiler Rezensenten den Chor bilden. Wird man diese Künstlertragödie auch in Deutschland, auch bei dem dritten Versuch des französischen Tonkünstlers, seine wohlerworbenen Heimatsrechte bei uns geltend zu machen, ohne weiteres bis zum letzten Akt durchführen, um später, wenn der Vorhang gefallen ist, den Helden hervorzurufen? Lassen wir doch der Pariser Akademie ihren Reber,[1] dem ich ja seinen wohlverdienten Platz von Herzen gönne, aber nehmen wir doch dagegen Berlioz in die große unsichtbare Loge unsrer unsterblichen Meister auf, wie er es verdient. Möge doch endlich auch Berlin, Weimar und Braunschweig nachfolgen, möge dem Franzosen Hektor ein deutscher Habeneck[2] erstehen, der ungeachtet des Gelächters unwissender Musiker seinen Beethoven durchsetzte. Ihr Berliner Sinfonie-Dirigent Taubert[3] sollte sich eine Ehre daraus machen, statt aus altem Partiturenkram Werke wie den „Beherrscher der Geister" von Weber oder „Lodoiska" von Cherubini hervorzusuchen, sich mit Fleiß und Aufopferung in Berliozsche Partituren hineinzustudieren, um sie dann nicht etwa mit zwei Proben, sondern mit so vielen als nötig sind, um auch den fähigsten Orchesterspieler in das richtige Verständnis derselben einzuweihen, vor das Publikum zu bringen. Sprecht mir nicht von dem Geschmack des Publikums; wenn irgendwo, so wird Berlioz in Berlin verstanden werden, und der Dirigent, welcher dort Berlioz siegreich zur Geltung bringt, wird eine entschiedene Majorität für sich haben. Wo Bach und Beethoven oben auf sind, wird auch das dritte große B am ersten Anerkennung finden.[4] Sputet euch

[1] Napoléon Henri R. (1807—1880), Elsässer von Geburt, als Instrumentalkomponist lange über Berlioz gestellt, war damals (1853) gerade an Stelle Onslows in die französische Akademie gewählt worden.

[2] François Antoine H. (1781—1849), ebenfalls deutscher Abstammung, entfaltete als Leiter der durch ihn berühmt gewordenen Pariser Konservatoriumskonzerte eine segensreiche, auch von Wagner in Paris bewunderte Wirksamkeit.

[3] Wilhelm T. (1811—1891).

[4] Das Wort von den „drei großen B" wurde später durch Bülow neugeprägt und zum geflügelten gemacht; freilich setzte er statt Berlioz Brahms ein!

Digitized by Google

deshalb, ihr Berliner Kapellmeister, heraus mit Berlioz! Stellt ihn mit Fleiß und Beharrlichkeit auf das glänzende Piedestal der Berliner Kapelle, und er wird kühn und ebenbürtig neben euren Herren stehen! Sputet euch; wenn ihr nicht wollt, sind andre da. Ich kenne dort den Preis-Ulrich,[1] der mit Monstre-Partituren umzugehen versteht; wenn der den Taktstock einmal schwingt, wird's an Berliozschen Werken nicht fehlen. Heraus mit Berlioz also, nicht erst warten, bis die Leute tot sind! Munter, Kinder! Munter! Morgen, morgen nur nicht heute, sagen alle faulen Leute! Also frisch drauf los! B — B — B —! Halten Sie mir diesen ermunternden Zuspruch an Ihren Sinfonie-Dirigenten zu gut und folgen Sie mir durch ca. 12 Grad Kälte in die Räume des Gewandhauses, wo Berlioz nach zehn Jahren zuerst wieder vor das Leipziger Publikum trat. Vater Beethoven nahm ihn mit seiner heitersten jovialsten Miene an der Hand (man spielte die achte Sinfonie zu Anfang) und sagte: sieh, liebes Leipzig, dies ist mein Sohn Berlioz. Wie man denn auch, wenn man eine alte Tante besucht, nicht gleich durchs Zimmer springt und mutwillig an die Fenster trommelt, so nahm Berlioz auch ganz bescheiden Platz und fing ein Gespräch an, wie es für gesetzte Leute paßt. Er begann die Reihe seiner Kompositionen nämlich mit der „Flucht nach Ägypten", deren Entstehung ich als Ihnen bekannt voraussetze. Der Komponist Berlioz wetteifert hier mit dem Kritiker und Feuilletonisten desselben Namens, der hohen Kritik ein Schnippchen zu schlagen und den Verehrern der guten alten Zeit eine geniale Notlüge als Wahrheit anzubinden. Er schreibt diese modernste Komposition, welche in jedem Ton die naivste Frömmigkeit atmet, einem fingierten französischen Komponisten zu, der vor fast 200 Jahren gelebt habe und führt damit die Pariser auf die liebenswürdigste Weise hinters Licht. Nennen Sie mir ein Mitglied der Pariser Akademie, welches versteht, einen ähnlichen frommen Witz zu machen, zu lügen, indem man die lauterste Wahrheit sagt, und ich will mich nicht länger ärgern, daß man einem Berlioz den Ehrenplatz in diesem Institut versagt. Man wird dies Werk noch in späten Zeiten

[1] Hugo Ulrichs zweite Sinfonie (S. triomphale) war 1853 von der belgischen Akademie preisgekrönt worden.

Digitized by Google

im Familienkreise zur Weihnachtszeit singen und sich wundern über die Frömmigkeit des verschrieenen 19. Jahrhunderts. Das Orchester besteht aus einem Quartett von Streichinstrumenten, aus Flöten, Oboen, Klarinetten und Englisch-Horn. Der Text[1] wird von einem gemischten Chor und einem Solo-Tenor vorgetragen, welcher ersterer in Leipzig durch Dilettanten und Thomasschüler befriedigend, letzterer aber von Herrn Schneider[2] ganz vortrefflich und in der edelsten Weise ausgeführt ward. — Tante Leipzig hörte ganz andächtig zu und freute sich, in dem jungen Hektor, von dem es nur wilde Streiche vermutet hatte, einen so gesitteten Mann kennen zu lernen, der mit wenig Mitteln trefflich Haus zu halten wußte. Sparsamkeit ist bei haushälterischen Leuten, die gegen pietätloses Wirtschaften mit teuren Ersparnissen empört protestieren, immer eine gute Empfehlung. Nun aber folgten die drei ersten Sätze der Harold-Sinfonie. Berlioz knüpft hier unmittelbar an Beethoven an, wo er in der Pastoral-Sinfonie eine Reihe von Bildern vor die Augen der Seele stellt, in welchen er das empfindende Herz über dem Gegenstand schweben läßt und es mit seligem Jubel durch die von Menschen und Kreaturen belebte Natur leitet. Berlioz aber stellt auf den glutfarbigen Hintergrund italischer Landschaft ein sehnsüchtig aufblickendes Menschenbild. Fühle ich es recht heraus, so ist es der polyphone spezifische Musiker, welcher den Poeten Berlioz zwingt, für die Fülle seines vielstimmigen Ausdrucks eine dramatische Gestalt innerhalb der Sinfonie zu schaffen, damit das Weben der Natur und der über ihr waltende Geist nicht mehr allein sei, sondern, daß die fühlende Menschenseele dazutrete, um im Ringen nach dem Verständnis beider beide ergänzend zu verstehen und zu genießen. Diesem Drange verdankt die Solo-Bratsche dieser Sinfonie ihr Dasein. Es ist nun nicht mehr eine Reihe von Naturbildern, wie sie in ihrer Wirkung auf das Gemüt in der Pastoral-Sinfonie dargestellt sind, sondern das Gemüt selbst ist hier der Held, und die Beziehungen dieses besonderen Gemütes zu den wechselnden Szenen der Natur sind der

[1] Von Cornelius übersetzt, der auch eine große Anzahl andrer Werke von Berlioz ins Deutsche übertrug.

[2] Karl Schneider (1822—1882), renommierter Tenorist.

Digitized by Google

Gegenstand der Berliozschen Tondichtung. Haben wir also wirklich neben dem spezifischen Musiker einen Dichter vor uns, so erhöhen sich plötzlich die Ansprüche, die wir nun an beide zu machen haben. Wir verlangen von dem Dichter einen logischen Zusammenhang, die Begründung einer innern Notwendigkeit in der Folge der einzelnen Teile seines Gedichts. Wir wünschen, Zeugen einer handelnden Innerlichkeit zu sein, sie fortschreitend sich entwickeln, untergehen oder sich verklären zu sehen. Hier aber, wo wir diese erhöhten Anforderungen an Berlioz stellen, die sein eignes Beginnen in uns steigernd hervorrief, befriedigt uns Berlioz nicht oder nur halb. Doch müssen wir bedenken, daß Berlioz, welcher den Impuls zum musikalischen Schaffen meist durch poetische Größen wie Shakespeare, Goethe erhält, hier durch Byron angeregt ist. Auch Byrons Harold ist kein handelnder, sondern nur ein wandelnder Held, dessen erhabene Trauer über die Vergänglichkeit alles Großen und Irdischen kontrastiert durch die Schilderung der unvergänglich schönen Natur, auch in diesem Gedicht zu keiner Spitze sich emporringt, sondern in Wellenwindungen sich fortbewegend, im selben Niveau bleibt. — Ich fühle, daß ich zu weitschweifig werde, und möchte es doch gern bei weitem mehr sein. Doch daher erzähle ich Ihnen sogleich, daß Herr David[1] in jenem Konzert das Bratschen-Solo mit tief eingehendem Verständnisse spielte, so wie auch diesem Künstler Anerkennung für das echt künstlerische Entgegenkommen gebührt, welches er Berlioz gegenüber außerhalb des Konzertsaals einhält. Tante Leipzig aber rückte verlegen an ihrer Gewandhaushaube, als der Andächtige so modern schwärmte. Nun aber kam die „Fee Mab“.[2] Als nach dem Vorüberrollen dieses Nußschalen-Feenwagens voll Quintessenz Shakespearschen Humors eine kleine, aber sachverständige Partei zu applaudieren wagte — machte sich der Ärger darüber in Zischen Luft, welchem dann aber die kleine, aber sachverständige Partei ein durch manche andre Stimme verstärktes sonores, leidenschaftliches Bravo entgegenstellte, worauf der zu neuem Zischen zusammengepreßte Luftvorrat sich bestürzt zurückzog und anderweitige Auswege suchte, auf welchen wir

[1] Ferdinand D. (1810—1873), der berühmte Violinist.

[2] Aus der Romeo-Sinfonie von Berlioz.

Digitized by Google

ihm nicht folgen wollen. — Dem zarten Vortrag des Tenoristen, Herrn Schneider, gelang es, mit dem „Schäfer aus der Bretagne“[1]) wieder etwas Öl auf die von den vollen Backen des humoristischen Äolus zu stürmischem Widerstreit aufgeregten Wogen zu gießen. Sie legten sich dann auch, denn hier konnte man sich Gott sei dank wieder einmal sagen: wie einfach! — Es folgte nun die Szene aus „Faust“,[2] in welcher Mephisto ihn „einsingen“ läßt. So einzig auch in dieser Komposition das magisch Einschläfernde dieses wunderbaren Sandmanns, die schwer niedersinkenden Augenlider, die vom Schauen des Schönsten ermüdet sich schließen, um noch viel Herrlicheres im Traume zu schauen, geschildert sind[3], so sehr das Werk von Schönheiten träuft, war es dennoch für heute fast zu viel, wenn man bedenkt, daß dem Publikum alles neu, und außerdem die achte Sinfonie von Beethoven vorangegangen war. War die Tante also vielleicht unter dem magnetisch sie bestreichenden Blicken des dunkeläugigen Hektor sanft eingenickt, so konnte sie nun doch seinen lustigen Geschichten vom „römischen Karneval“ ein Lächeln nicht versagen, und der letzte Applaus nach dieser Ouvertüre klang etwa wie ein gnädiges: „Sprich einmal wieder vor, wenn du vorbeikommst.“ Mir aber gönnen Sie zum Schluß für meinen modernen Lieblingsmeister, für den stolzen und kühnen Helden Hektor, für den vielstimmigen Komponisten und vielseitigen Schriftsteller Berlioz, für den großen Humoristen des 19. Jahrhunderts, eine kleine Lärmfanfare anzustimmen. Wie sein großer Liebeskanon in der Karneval-Ouvertüre, diese eines Correggio würdige Umarmung zweier Liebenden von dem Gewühle und Lärm des Karnevals verschlungen wird, um die Getrennten durch hunderterlei Hindernisse und Masken-Mißverständnisse sich durchwinden und wiederfinden zu lassen, so umarmt der liebevolle Ton-Genius Berlioz die Muse und sieht lächelnd auf das

[1] »Le jeune pâtre breton« von Berlioz (Nr. 5 der »Fleurs de landes«).

[2] Natürlich »La damnation de Faust« von Berlioz

[3] In der gedruckten Fassung ist dieser Satz sinnlos; der Herausgeber vermutete eine durch Korrektur des Manuskripts verursachte Verschiebung der Worte „geschildert sind“ und hat durch eine leichte Änderung den anscheinend von Cornelius gewünschten Sinn herzustellen sich bemüht.

Digitized by Google

wogende Treiben, versunken in trunkne Umarmung. Da werden Stimmen laut. „Seht da," ruft ein Polichinell auf die Liebenden deutend: „Amor und Psyche!" Und der große Haufen bildet ehrfurchtsvoll Spalier vor der Gruppe, in welcher er die Statuen seiner großen Meister, in blühendes Leben verwandelt, erkennt und bewundert.

Konzertmusik.

Henry Litolff[1] Op. 80. Ouvertüre zu R. Griepenkerls[2] Girondisten. Partitur. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 2 Tlr.

(Neue Zeitschr. für Musik, 25. Aug. 1854, Nr. 9).[3]

Nach einer Einleitung von 41 Takten Andante ma non troppo, D-moll, die sich präludierend verhält und mit dem übrigen Verlauf der Ouvertüre nicht in engere Verbindung gebracht ist, kommt ein Andantino von 30 Takten, welches eine Peripetie des Dramas veranschaulicht. Der Savoyardenknabe Jean, welcher Charlotte Corday nach Paris begleitete, spielt den Weibern der Halle in Marats Wohnung einen Reigen von Chamouny, durch den er die Aufmerksamkeit derselben in Spannung erhält, bis sein Spiel durch Marats Todesschrei unterbrochen wird. Wir hören ein Flötensolo in dorischer Tonart mit abwechselndem h und b, dem sich später ein D-Horn zugesellt, während die Violoncelle und Bässe, wie in

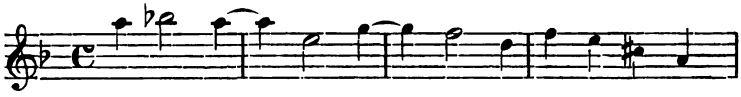
[1] 1818—1891, als Pianist und auch als Komponist renommiert; er heiratete die Witwe des Musikverlegers Meyer, dessen Firma ja auch oben als Verleger angegeben ist, und begründete die heute noch florierende „Kollektion Litolff".

[2] Robert Griepenkerl (1810—1868), Mitarbeiter der „Neuen Zeitschr. f. Musik", trat namentlich für Berlioz schon sehr früh ein.

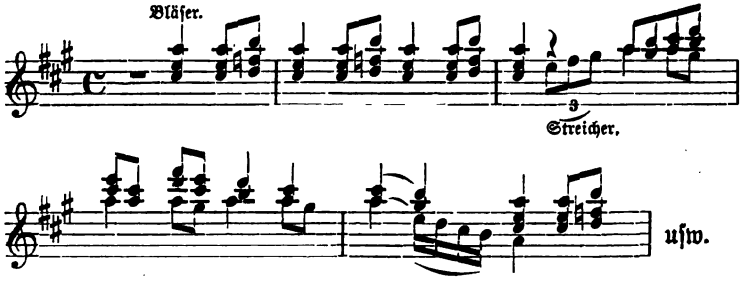
[3] Dieser Artikel ist der erste, der von Cornelius in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde. Liszt vermittelte und sandte diese Rezension sowie die erst später erschienene Kritik über die Würstsche Sinfonie (S. 41 ff.) am 12. August ein. In dem Brief am Brendel (Liszt-Briefe I S. 164), heißt es: „Beifolgend sende ich Ihnen den Aufsatz von Cornelius über die Preissinfonie und die Girondisten-Ouvertüre. Er ist ganz hübsch geschrieben und wird Ihnen wahrscheinlich zusagen. Wenn möglich, so bringen Sie ihn in Ihrer nächsten Nummer."

Digitized by Google

unheimlicher Ahnung des nahen Ereigniſſes, das D- und A-moll unterſtützen. Jetzt aber fahren ſie wild auf im Presto agitato und eilen in einer Fortissimo-Attacca, zu der nach und nach anſchwellend das ganze Orcheſter tritt, zum Hauptthema der Ouvertüre:



Dies Thema trägt den Preſtoſatz von 112 Takten, welcher den eben beſchriebenen Moment mit dem Eintritt des Ça ira verbindet, und wird nach Beendigung desſelben in einem Parallelſatz wieder aufgenommen. Der Eintritt des Ça ira iſt ſehr lebendig gehalten und intereſſant inſtrumentiert. Die Bläſer ſtimmen es an und fahren mit der Melodie fort, während die Streicher uniſono nachahmen.



Becken und Militärtrommel, die bis dahin ſchwiegen, heben den Auftritt des Ça ira hervor, während das Blech nur ſparſam angewandt iſt, um bei ſeiner vollen Entwicklung am Schluß deſto mächtiger zu wirken. Der obenerwähnte Preſto-Parallelſatz mit Nachklängen des Ça ira — Rhythmus erreicht im Fortiſſimo die Dominante von D, auf welcher Pauken und Bäſſe bis zum Pianiſſimo diminuieren. Nun erklingt, wie ein Geiſtergruß der Corday, des Savoyarden Melodie zu den vollen Harfenarpeggien der Manon-Roland, mit welcher dieſe im Drama die eigene Fahrt zum Schaffot begleitet, während beim Sonnenaufgang, des eigenen Todes gewärtig, die vereinten Girondiſten begeiſtert den Akkorden der Freundin lauſchen. Dem Todesſignal der Trommeln hinter dem Vorhang klingt im Orcheſter das zuerſt angeführte Thema im Uniſono nach.

Digitized by Google

Nach kurzem Prestosatz verklingen Bässe und D-Hörner auf der Dominante von D, während eine Solo-Klarinette mit den Violen in klagenden Tönen den verhallenden Trommelwirbeln nachseufzen. Eine gewaltige Fanfare von vier D-Hörnern und D-Trompeten, denen sich Becken, Pauken und Posaunen gesellen, leitet eine triumphale Melodie ein, die mit vollem Orchester fortfährt, bis, durch den Rhythmus des Ça ira eingeleitet, die ersten Akzente der Marseillaise im Presto maëstoso alles andere verschlingen und übertönen. Sie wird aber eben nur als das Ganze schließend angedeutet. Im Prestissimo con fuoco stürzen die Streicher mit Achtelnoten im Unisono nach der Dominante und mit dem erneuten Rhythmus des Ça ira schließt die Ouvertüre.

Vielleicht wird diese Skizze annähernd den Zweck erreichen, solchen, denen keine Partitur des Werkes vorliegt, eine Idee davon zu geben. Wir können diese Ouvertüre durchaus nur als das interessante Produkt eines selbständigen Geistes bezeichnen. Alle Schablonenmacherei verschmähend, greift Litolff tief aus dem Drama selbst die notwendige Form für seine Gedanken. Die Momente, die sich realistisch an das Drama und die Geschichte anlehnen, sind geistreich erfunden und benutzt, mit großem Geschick plaziert und behandelt. Schwächer erscheint uns das Band, durch welches diese Einzelheiten zum ganzen verbunden werden. Die zuerst angeführten vier Takte haben für uns kaum konzentrierten Gefühlsinhalt genug, um sie ohne andere als harmonische Modifikationen als ausreichenden Träger der verbindenden Prestosätze gelten zu lassen. Vielleicht aber würde dies spezifisch musikalische Bedenken gänzlich schwinden, wenn uns Gelegenheit gegeben wäre, die Ouvertüre zu dem bestimmten Zweck in Verbindung mit dem Drama zu hören, für welches der Tondichter sie schuf. Denn darin besteht ein modernes Verdienst Litolffs, daß er in der ganzen Anlage seines Werkes auf Nebenerfolge Verzicht leistet, daß er, den spezifisch musikalischen Standpunkt verlassend, nur für den Dichter und sein Werk schafft, mit ihm stehen und fallen will. Wir können im Interesse des deutschen Publikums nur wünschen, daß ähnliche geistige Verbrüderungen wie diese Doppelarbeit Griepenkerls und Litolffs die entgegenstehenden Theaterverhältnisse überwinden und recht fleißig

Digitized by Google

zur Aufführung kommen. Aber so geht es in Deutschland! Der talentvolle Skulptor riesiger historischer Figuren muß bürgerliche Puppen kneten, um ein Scherflein Beifall zu erringen, und Litolffs Sansculotte wird sich in die Konzertsäle flüchten müssen, damit ehrbare Klassiker in schwarzen Pantalons sich entsetzt abwenden oder kopfschüttelnd die befrackten Achseln über ihn zucken. P. C.

Eine Auffassungs-Studie zu Beethovens Cis-moll-Sonate.

(„Echo", 29. Okt. 1854, Nr. 43.)

I.

Es gibt einen Tempel, einen hehren gotischen Bau, der wie jene verlorene Kirche, so unzerstörbar und wirklich er in den wolkenlosen Äther hinaufragt, sich dem Blick des Glaubenslosen entzieht, aber den Gläubigsuchenden mit lockendem Geläute den Weg weist durch die ihn umgebende Wildnis, die zum blühenden Garten immer heller sich lichtet, je mächtiger der Glocke Schwingungen an das verlangende Herz rühren. Zwei Schlüssel erschließen dir die Pforten, deren jede von vier Kreuzen geziert ist; auf breiten Marmorstufen, an luftiges Geländer die Hand stützend, gelangst du in die Halle. Du kniest.

Siehe, dasselbe Sonnenlicht, welches draußen die vergänglichen Erscheinungen des Tages in flimmernden Schein hüllte, daß dein Auge geblendet sich abwandte, bricht sich hier an den mit ewig heiligen Sagen geschmückten Fenstern und leuchtet heimlich, wo du betest. Dieselben Steine, welche die blöde Menge nach den Verkündern des Evangeliums warf, sind hier mit eingefügt in den majestätischen Bau, der dich Schutzbedürftigen mit wehrendem Wall umgibt, auf daß du das Asyl findest, zu dem dein Geist dich nachzog den fern lockenden Tönen. Hier schweben alle Schmerzen deines Lebens nur noch wie Staubatome in den mildgefärbten dämmernden Strahlen. Auch die leiseste Dissonanz deines Innern wandelt sich enharmonisch in frohes Flehen um eine selige, erlöste Geisterwelt.

Digitized by Google

II.

Du willst mich schmeichelnd überreden, daß ich nur geträumt habe von dem herrlichen Bau, rotblühender Mund irdischer Liebe? Du hoffst noch, mich zurückzuziehen in deinen Arm, in das blendende Sonnenlicht, daß ich im Reihentanz dich schwinge, daß der Klang deiner Harfe jenes heilige Geläut übertöne. Das schimmernde Licht liebeverheißender Augen soll mir Wirklichkeit sein, und jene geistgenährte Leuchte nur ein Traum?

Hättest du je dort gekniet, hättest du eine Ahnung von dem, was ich dort erschauet, du würdest weinend mich umschlingen, mich flehen, rastlos zu irren, bis wieder jener Glockenton mein Ohr träfe, bis ich wiederfände das Asyl, auch für dich es erschlösse!

III.

Auf! Auf! Du wirst es finden! Rastlos hinein in das Waldesdunkel. Dort auf dem freien Hügel ist weite Ferne zu schauen, dort muß ich die Kirche suchen. Töne, töne, heiliger Klang, leite mich aufs neue zu den heiligen Stufen.

Hat denn ein höhnischer Dämon in Fluch gewandelt das Segensflehen auf meinen Lippen? Welche Geisterhand war stark genug, mich wegzureißen von Gottes Brust? Wer durfte mir die Pforte verschließen? Auf! Auf! all ihr geweihten Kräfte meines Innern, rafft euch zusammen zum heißesten Gebet um jenes heilige Tönen. — Horch! Das war ein fernes Echo jenes Klanges. Dorthin! Mutig, rastlos, mein Fuß, hinab von steiler Klippe, hinab ins Tal, dorther hörte ich es tönen. Leuchtet, all ihr Sterne, dem trostlos suchenden Auge!

Ist denn der Glaube in mir erstorben? Wohin die Ruhe des Herzens, in die jene Glockentöne wie ein Strom der Gnade sanken, der es hinzog zum heiligsten Ort? Warum irre ich nun trostlos? Aber stolz und kühn, mein Herz! Dort nur kannst du selig sein, kein anderer Klang kann dir die verlorene Welt ersetzen. Töne, heiliger Klang! Teilt euch, ihr wehrenden Zweige! Hoch, hoch schimmert der Bau. O, lügt mir nicht, irrende Sinne, nur jetzt trage du mich, Kraft des Gedankens, wenn der zerbrechliche Körper sinken will. Ist das nicht helles Tönen? Umwogt es nicht zitternd

Digitized by Google

mein Ohr? Sieht nicht mein trunkenes Auge leuchtend den Bau sich dort heben? Auf denn, kühn denn, hinan!

Konzertmusik.

Klavierauszüge zu vier Händen.

Richard Würst, Op. 21 Preis-Sinfonie[1] in F-Dur. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Tlr. 20 Sgr.

(Neue Zeitschr. f. Musik 1854, Nr. 24, 8. Dez.)

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Wert der andern Konkurrenzarbeiten unbekannt sind, über welche diese Sinfonie den Preis davon trug. Auch wir kennen die Geschichte dieser Preissinfonie nicht, werden aber statt unnützer Vermutungen über dieselbe aus dem Werke selbst auf die Ursachen seiner Benennung zurückzuschließen versuchen. — Solchen Preisausschreibungen liegen meist restaurative Absichten zugrunde. Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Mut, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen! — Nun hat aber der eigentliche Preisgeist der Kunst nicht erst auf eine solche Gelegenheit gewartet, um sich auszuzeichnen; er hat in der Notwendigkeit des Fortschrittes neue Formen gefunden oder die alten mit neuem Inhalt erfüllt. Mit Beethoven gelangte die erste Periode sinfonischer Kunst zu ihrer Blüte, ihrem Abschluß, ihrem Höhepunkt; aber durch seinen titanischen, mit dem Erreichten durchaus nicht

[1] 1824—1881. Die hier besprochene Sinfonie wurde im Jahre 1849 in Köln mit einem Preise ausgezeichnet.

Digitized by Google

zufriedenen Genius ward die Blüte Keim, der Abschluß Anfang, der Höhepunkt Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Unter den Kunstküchlein, die die Kunsthenne am Wasser spazieren führt, befindet sich glücklicherweise auch meistens eine Kunstente, die dann plötzlich auf diesem Wasser schwimmt zum großen Entsetzen alles Kunstuferfederviehs. Das ist ja dein Element nicht, das ist kein Betragen wie es einem Kunsthuhn ziemt! — Was hilft alles Zureden! Die Ente schwimmt lustig zu und gönnt gern den Preis von fünfundzwanzig Gerstenkörnern dem artigsten Küchlein.

Vom Laien, der nur mit Gefühl und Sinn fürs Schöne zuhört, bis zum feinsten Kenner und schaffenden Künstler, dessen Verständnis tiefmöglichst in den Bau der Kunstwerke einzugehen vermag, hat jeder Zuhörer Beethovenscher Schöpfungen das Bewußtsein, daß aus denselben ein Mehr, ein andres spricht als aus Haydn und Mozart, und man sucht sich auf den verschiedensten Wegen Rechenschaft davon zu geben. Man nennt es Tiefe, Humor, Subjektivität; man vergleicht ihn mit Shakespeare, Jean Paul, Byron. Wir unserseits suchen für dies besondere in Beethoven eine Erklärung darin, daß wir sein ganzes großes und ernstes Leben uns wie in geistigen Geburtswehen begriffen vorstellen, den Geburtswehen des bestimmten Gedankens, ausgesprochen durch die Sprache der Töne. So sehen wir ihn in fortwährendem Schwanken bald einzelne seiner Schöpfungen durch eine besondere Benennung im allgemeinen charakterisieren oder durch ein kurzgefaßtes Programm dem Hörer einen Leitfaden geben, bald wieder davon abstehen und sich mit dem bloßen Gattungsnahmen begnügen, wo dann unwillkürlich der sich vordrängende poetische Inhalt zu abgeschmackten oder richtig gefühlten populären Benennungen Veranlassung gab, wie Mondschein- oder Sturmsonate, die man teilweise durch Bemerkungen von Beethoven selbst zu stützen suchte. In diesem Ringen nach dem Ausdruck des bestimmten Gedankens, nach Darstellung des bestimmten Gefühlsbildes stieß nun Beethoven auf die geschichtliche Form der Sinfonie und Kammermusik, die in einer Zeit sich gebildet hatte, in welcher Musik als ein edles Unterhaltungsmittel betrachtet wurde. Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches,

Digitized by Google

langsames kommen; auch die beliebteste Tanzform durfte nicht vergessen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernsten Sätze durch eine Ballreminiszenz entschädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernst abschließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichtum, kontrapunktische Geschicklichkeit des Komponisten in breiterer Form sich geltend machen konnte. Mögen uns die historischen Forscher über die tiefere Logik, über die Weisheit des Zufalls belehren, welcher diesen durch die Werke unserer größten Meister befestigten und geheiligten Formengebrauch zum unvermeidlichen Becher gemacht hat, aus dem wir die verschiedensten geistigen Weine und viel stagnantes Wasser kosten müssen, wir werden uns schwer bereden lassen, daß es nicht der richtigere Weg wäre, wenn der Gedanke sich in unermüdlichem Ringen die ihm ziemende Form neu erschafft, als wenn die konventionelle Form von vornherein den Gedanken in ihre starre Fessel zwingt. Wo finden wir in den andern Künsten diese Schranken? Was würden wir zu einem Drama sagen, in welchem jeder Akt gesetzlich eine andere Stimmung anzuschlagen hätte oder zu einem historischen oder Genrebilde, welches die verschiedensten Farbengebungen bunt nebeneinander brächte? — Daß Beethoven gerade dann, wenn er den bestimmten poetischen Gedanken gab, die vier Sätze im Wege waren, geht für uns aus der Unmöglichkeit hervor, die beiden letzten Sätze der Eroïca, den letzten Satz der pathétique, den letzten Satz der A-dur-Sinfonie, das Scherzo der Cis-moll-Sonate mit den übrigen Sätzen in geistigen Einklang zu bringen. Wenn es ihm in der Pastorale gelang, die vier Sätze durch einen roten Faden zu verbinden, wie Spohr es mit glücklichem Wurf in seinen „Jahreszeiten“[1] getan, wenn wir im „Coriolan“, der „Leonore“, dem „Egmont“ der bestimmtesten Darstellung begegnen, wenn anderseits für uns der vollständigst logische Gedankengang im großen D-moll-Trio, in der C-moll-Sinfonie zu Tage liegt, wenn in der neunten Sinfonie der letzte Satz die ersten erklärt und verklärt, warum ist dies bald mit bestimmter Absicht vom Komponisten ausgesprochen, bald in denselben Formen unserer Willkür überlassen, was wir fühlen oder denken wollen?

[1] Op. 143, h moll (Nr. 9.)

Digitized by Google

Diese Frage teilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen,[1] die aus den spezifisch musikalischen Werken Haydns, Mozarts und Beethovens, so weit er ihrer Spur folgte, abgeleitet sind, als: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Klarheit und Maß in Formen und Mitteln usw. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken; sie soll die Seele aus dem engen Leben zu idealen Höhen emporheben, mit ihren Tonwellen gleichsam allen Moder und Quark des Lebens aus ihr wegspülen. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andre uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt. Nun genügt es aber nicht etwa, durch eine gewisse Zusammenstellung von Instrumenten uns gerührt oder andächtig zu stimmen, durch brillante Passagen unseren Geist in eine gewisse Lebendigkeit zu versetzen; das alles muß einen Anfang und ein Ende haben, es muß in einer bestimmten Form geschehen, und die edelste Form für diese Anregung unbestimmter Gefühle ist die viersätzige Sinfonieform, wie unsre großen Meister im vorigen Jahrhundert sie ausbildeten. Diese vier Sätze haben ihre festen Grundregeln, von denen ohne Gefahr abzuweichen sich nur große Genies erlauben dürfen; sie ziehen verschiedene Konsequenzen aus einem musikalischen Motiv oder bringen zwei oder mehrere in verschiedene Beziehungen zu einander, wozu besonders der aus der Kirchenmusik entlehnte und durch Bach zur höchsten Blüte entwickelte Kontrapunkt behilflich ist. Da ist es denn herrlich zu hören, zu welcher Fülle von Kombinationen ein solches Motiv sich hergibt, wie es immer interessanter wiederkehrt, bald allein auftritt, bald mit einem zweiten vermählt, bald von den Geigen, bald von den Holzbläsern, bald vom Blech übernommen wird. Der Laie versteht

[1] Anspielung auf Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst," dessen erste Auflage gerade damals (1854) erschienen war.

Digitized by Google

davon wenig, aber er fühlt sich erhoben und erheitert, zu allen möglichen unbestimmten Gefühlen angeregt, hat die Freiheit, in einem Meer von Vermutungen über die poetische Absicht des Komponisten umher zu schwimmen, und wenn's recht bunt durcheinander geht, dann weiß auch der Unwissendste, daß man das eine Fuge nennt. Der Kenner aber hat verdoppelten, verhundertfachten Genuß; er braucht oft nicht einmal etwas zu fühlen, weil ihn das Bewußtsein gelungener Formen entzückt, durch deren künstlichste Windungen und kanonische Verarbeitungen er das Hauptmotiv zu verfolgen weiß, im raschesten Wechsel der Tonalitäten und Klangfarben wie schwindlich wird, mit feiner Nase sogar Beethovens Schwächen wittert und wohl gar wüßte, wo er's besser gemacht hätte, wenn er das bißchen Setzkunst verstünde!

Die andre Partei betrachtet die ihr von den großen Meistern überlieferte Musik als eine poetisch ausgebildete Sprache, in welcher sie sprechen, in welcher sie darstellen will; sie sieht in ihr eine geschaffene Welt, in der nun der Mensch, der poetische Gedanke, wandeln soll. Sie nimmt Beethoven nicht allein da beim Wort, wo er die klassische Form durch den bestimmten poetischen Gedanken innerlich zu beleben suchte, und selbst da, wo er dies nicht tat, mindestens in organischem Entwicklungsprozeß die starre mechanische Form durchbrach; sie geht noch weiter: sie will aus dem poetischen Gedanken heraus seine jedesmalige Form bedingen, nur dieser soll ihr die Berechtigung verleihen. Sie will nicht verschwenderisch mit dem Namen Tondichter die benennen, denen in der gebildeten Musiksprache, „die für sie dichtet und denkt", ein Lied gelingt. Sie sollen die innere Notwendigkeit, poetischen Gedanken in musikalischer Form Ausdruck zu geben, als einen Rechtsbrief aufweisen, um in sinfonischen Schranken kämpfen zu dürfen. Sie will sich nicht länger damit begnügen, unbestimmte Gefühle in dem Laien zu erregen, während sie dem Kenner orchestrale und kontrapunktische Gourmandisen vorsetzt und dann das Urteil beider über die poetische Absicht des Kunstwerkes dem wohlbekannten Nebelmeer überläßt. Sie will aus dem reichen Schatz, dem Mythus, Bibel, Geschichte, und aus der unerschöpflichen poetischen Quelle, die das eigene Herz, die innerlichen Begebenheiten seiner Liebe, seiner Leidenschaften,

Digitized by Google

seiner Kämpfe mit der Welt und dem Leben bietet, ihre Stoffe entnehmen, und wie der Maler sie in einzelnen Momenten konzentriert, zu denen wir ja der vermittelnden Erklärung des Wortes ebensogut bedürfen, wie der Dramatiker in äußerer Handlung die Resultate innerlicher Vorgänge zusammenfaßt, die Seelenzustände großer Persönlichkeiten oder die Kämpfe des im Dunkeln ringenden Herzens schildern. Sie will der Freiheit absoluter Musik zugleich der Knechtschaft ihrer stehenden Formen entsagen, um dafür mit einer Gefangengebung an einen bestimmten poetischen Gegenstand Freiheit der Form zu erringen. Selbst auf die Gefahr hin, in Darstellung dieses bestimmten Gegenstandes nach gewissen Seiten hin ebenso unvollkommen zu bleiben, als jene in ihrer Weise, sich an das geschriebene Wort, an den Dichter anlehnen zu müssen, diesen zu ergänzen, halten sie ihr Bestreben für lohnender, als behufs einer Anregung unbestimmter Gefühle ausgelebte Formen immer wieder aufs neue anzufüllen.

Von dem Standpunkt dieser letzteren Partei aus, zu der wir uns bekennen, während wir die Preiserteilung an Würst auf Rechnung der ersteren setzen müssen und an die von Massen für Massen ausgeführte Sinfonie seit Beethoven die Forderung eines großen ausgesprochenen Inhaltes stellen, verhalten wir uns ablehnend gegen Würsts Sinfonie und ihre Benennung, nicht weil sie kein Programm hat, sondern weil wir weder den Drang fühlen noch die Möglichkeit einsehen, eines für sie zu finden. Daß der Komponist mit Anstand in längst gebräuchlichen Redensarten sich auszudrücken weiß, ein viertaktiges Motiv in F-dur und ein ebenso langes auf der Dominante dieser Tonart zu einem ersten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verschiedenen Instrumente verteilt, daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen sucht, diesen kurzen Anlauf zum Übermut aber gleich wieder durch ein recht matt sentimentales Trio sühnt, kann uns nun einmal nicht mehr interessieren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Komponisten selbst. Möge er sie anwenden und mit poetischem Inhalt erfüllen, um sich vom Komponisten zum Tondichter hinaufzuschwingen.

Digitized by Google

Kammer- und Hausmusik.

(Neue Zeitschr. für Musik 1855, 43. Band, S. 210 f.)

G. A. Heinze[1] Op. 24, Ballade von J. Günzburg. — Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. F. 1,40 Ct. —, Op. 25, Vier Lieder. — Ebendaselbst. Pr. F. 1,80 Ct. —, Op. 26, Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncell. — Ebendaselbst. Pr. F. 7,50 Ct.

Die Ballade ist elf Seiten lang. Das Gedicht ein larmoyantes Gemisch aus den bekannten drei Liebchen von Hoffmann und dem Wanderburschen von Vogl. Die Komposition eine noch viel fadere Winselsuppe aus längst abgenagten Gemeinplatzknochen. Eine nähere Ansicht der übrigen 23 Opus, die diesem vierundzwanzigsten vorhergehen, müßte ein belehrendes Studium gewähren! Der Komponist kann unmöglich jemals andere Muster gehört oder gesehen haben als das maurische Ständchen von Kücken, die Fahnenwacht von Lindpaintner, die Lotosblume von Lachner, das Schweizerheimweh von Proch, die drei Liebchen von Speyer, das Vaterhaus von Gumbert. Denn hätte er je ein Lied von Schubert, Franz, Mendelssohn oder Schumann kennen gelernt, so würde er wenigstens vielleicht einseitig Sinniges schreiben statt elfseitig Sinnloses. Wenn der Komponist noch ein junger Mann ist und guten Rat annehmen will, so können wir ihm ein untrügliches Mittel angeben, wie er sich selbst einmal auf die Probe stellen kann, ob er noch fortschrittsfähig ist, oder nicht. Er bringe einen Spiegel seinem Sitz am Klavier gegenüber an und singe sich die achtunddreißig Juchheitakte aus seiner Ballade con fuoco, mit lauter Stimme vor. Wenn er bei der zwanzigmaligen Wiederholung des Wortes Juchhei und den nicht viel weniger wiederholten Text-

[1] Aus der im Jahre 1900 erschienenen 5. Aufl. des Riemannschen Musiklexikons belehrt sich der Herausgeber darüber, daß Gustav Adolf Heinze (geb. 1. Okt. 1820; scheint noch zu leben) seit 1850 Kapellmeister an der deutschen Oper zu Amsterdam war, 1853 jedoch die Leitung der Liedertafel „Euterpe" daselbst übernahm. Nach Riemann „erfreuen sich seine Kompositionen eines guten Rufes", was freilich einen seltsamen Kontrast zu der obigen in ihrem beißenden Witz unter Cornelius' Rezensionen einzig dastehenden Kritik abgibt.

Digitized by Google

worten: „Lieben Brüder, nun sind wir am Ziel! Wir eilen dem Glück in den Schoß“ — ernsthaft bleibt und Tonika, Dominante und Unterdominante nicht müde wird — so ist Hopfen und Malz an ihm verloren. Wenn er aber schon bei den ersten Takten so lacht, daß er's mit den übrigen dreißig bewenden läßt, so ist ihm noch zu helfen. — In den vier Liedern ist hier und da eine Spur von Ansatz zu Besserem, die aber gleich wieder reichlich von allem Unkraut der banalsten Singsanguntugenden überwuchert wird. Der Komponist bleibt auch hier, indem er sich mit matter, ungeschickter Nachahmung längst ermatteter Liedformen begnügt, noch zu weit von dem Punkt entfernt, wo die Kritik ein Interesse finden könnte, auf näheres einzugehen. — Im Trio gehen Formenungeschick und Gedankenarmut Hand in Hand. Wie der erste Satz durch ein auf den verminderten Septimenakkord basiertes, unheimlich sein sollendes Pianissimo-Unisono der beiden Streichinstrumente beginnt, das Klavier dann eine Tirade statt eines Themas bringt, wozu an einer beliebigen Stelle, ohne innere Notwendigkeit, die beiden Streicher wieder einsetzen, so fährt das Ganze fort in abgelebten tänzelnden Melodien, die dann wohlweislich jedesmal mit einem Scherzando bezeichnet sind, (das Trio wimmelt von solchen Scherzandos) in planen Grundharmonien, deren Kosten der Baß des Klaviers von Anfang bis zu Ende zu tragen hat ohne eine Spur von Selbständigkeit; in einem geflickten Satzbau, wo zwischen durchlöcherten Sandsteinen überall der liebe naseweise Mörtel herausschaut; in plumpen Modulationen; in altmodisch weitschweifigem Passagenwerk für die rechte Hand mit abwechselnder Tonika und Dominante im Baß; in handwerksmäßigen kanonischen Durchführungen; in geistesfaulen Parallelwiederholungen nach kümmerlichen Verarbeitungssätzen. Wenn wir vorher die Ideale nannten, die wir dem Komponisten bei seinen Liedern vorschwebend denken, so fällt uns hier ein einziges ein, dem er nachgearbeitet haben könnte: Reißiger. Nicht als ob dies Muster annähernd erreicht wäre, und das Trio etwa als ein schwächeres Werk dieses fertigen Meisters figurieren könnte. Reißiger hat Schreiben gelernt und mißbraucht diese Fähigkeit zu flüchtigen Fabrikarbeiten; Heinze hat aber nicht Schreiben gelernt, sein Werk ist reich an Verstößen gegen den eleganten Satz, und der

Digitized by Google

hier und da sich kundgebenden Anflug ernsteren Wollens wird vom Nichtkönnen niedergehalten. Wenn wir aber heutzutage schon formgewandten Werken gegenüber durchaus gleichgültig bleiben, sobald sie nur der Form zu Liebe geschrieben sind, so sind wir um so mehr berechtigt schwachen poetischen Inhalt in ungenügender Form mit aller Entschiedenheit von der künstlerischen Arena zurückzuweisen.

Im Loh.

(„Echo", August 1856, Nr. 34 und 35.)

Nur keine voreiligen überstürmenden Fragen, lieber Leser, was dies Loh für ein Ding ist, wie dieser Titel zu verstehen sei. Wärest du selber in Sondershausen gewesen, hättest du für ein paar Tage der bequemen eintönigen Prosa der Eisenbahnen entsagt und dich der Restaurations-Poesie einer ehrbaren Postkutsche vertraut, um mit tiefergehendem, grübelndem Sinn nachzuforschen, was in Deutschland zwischen den langen schwarzen Zeilen der Schienenwege zu lesen ist, so wäre dir mein Titel kein Rätsel; weil du aber nicht in Sondershausen gewesen bist, mußt du dir es schon gefallen lassen, wenn ich deine Neugier einstweilen noch etwas auf der Folter zappeln lasse. Ich wäre ein rechter Tor, wollte ich den Zauber meines mysteriös klingenden Titels von vornherein durch eine topographische Schilderung von Sondershausen und seiner Umgebung zerstören; man müßte nicht wissen, wie viel ein guter Titel wert ist, und wie manche Lustspielverfertiger erst den Titel machen und dann das Stück. Wollte ich ja gleich damit herausplatzen, was das Loh ist, so würde ich wie ein Novellenschreiber handeln, der seine Erzählung: „In dieser Geschichte kriegen sie sich" überschriebe, wonach denn wohl schwerlich eine Leserin Zeit und Mühe dran wenden würde, die Blätter umzuschlagen. Jeder Eingeweihte wird mich ohnedies maßloser Verschwendung zeihen, daß ich ein so kostbares Wort, wie „Im Loh" einem gewöhnlichen musikalischen Referat voranstelle, das ich ohne weiteres „Liszt in Sondershausen, oder: Barbarossa und die moderne Musikrichtung, oder: Die Stimmgabel der Zukunft und die Heugabel der

Digitized by Google

Gegenwart, oder: Der Bart des Kaisers und der Zopf seiner Untertanen" überschreiben könnte, während ich meine ganz unübertreffliche Benennung „Im Loh" irgend einem Dorfgeschichtenschreiber gegen ein geringes Honorar, aber unauslöschliches Gefühl der Erkenntlichkeit überließe. — Doch über all den müßigen Reden versäumen wir am Ende den Schnellzug, der eben gerade von Berlin daherbraust, darum ohne weiteres in den Waggon. Sind wir's alle? Yes! all right! Liszt in der roten griechischen Mütze mit blauer Quaste, Bülow mit Dito und mit manchem geistigen Dito überdies, Carl Tausig,[1] mit den Partituren von „Mazeppa" und den „Präludien" unterm Arm, Ferdinand Schreiber, Schreiber dieses und der geneigte Leser, der sehr neugierig ist, das Loh kennen zu lernen. Es war das erste Mal, daß Leser mit Liszt zusammenreiste; er hatte ihn früher einigemale spielen hören und ihn noch zuletzt in Berlin das Konzert des Sternschen Vereins leiten sehen, war ihm also immer nur im Frack und Glacé-Handschuhen begegnet, und amüsierte sich nun, ihn in der wunderlichen roten Mütze mit der blauen Quaste zu erblicken. Da ich Leser eigentlich überredet hatte, die Fahrt mitzumachen, indem ich ihm alles mögliche vom Loh vorgefabelt, im Grunde aber doch nur, um ihn Liszt und seine Werke besser verstehen zu lehren, so freut es mich doppelt, daß Liszt in seinem prächtigsten Reisehumor war. Wer ihn nicht auf Reisen, im Waggon oder Postwagen kennen gelernt hat, kennt ihn nur halb. Wie er dann munter bleibt und andere munter erhält! Da erwachen alle Erinnerungen seines Alexanderzugs durch die Welt, und die schimmernden Bilder seiner Erlebnisse vor uns entrollend, jagt er den trägen Schlaf auch aus dem letzten Winkel des Auges. So erzählt er heute unter anderm, als wir von Erfurt mit der Post weiter fuhren, wie er einmal einem schlesischen Postillon zu einer Ehrentrompete verholfen. Dieser wackere Schwager habe ihm so prächtige Stücke und mit so großer Reinheit und Präzision vorgespielt, daß er ihn eines Näheren über seine Lebensumstände befragte. Da sagte ihm der Postillon unter anderm, daß er auch

[1] 1841—1871, „der Wunderkerl" und „Zukunfts-Liszt", wie ihn Liszt in seinen Briefen an Wagner nennt. Vgl. auch Wagners Brief Nr. 262 an Liszt.

Digitized by Google

eigentlich, wenn es nach Recht gegangen wäre, die Ehrentrompete verdient habe, daß man ihn aber durch Ränke und Schliche darum gebracht. Liszt wandte sich bald darauf brieflich an Herrn v. Nagler[1] und hatte die Freude, dem braven Kerl zu seinem Recht und seiner Ehrentrompete zu verhelfen. Der dankbare Postillon brachte dann dem später wieder durchreisenden Meister mit verschiedenen seiner Kollegen ein ganz respektables Ständchen. Dies Ständchen brachte ihn auf eine andere höchst drollige Geschichte. In einer belgischen Stadt hatte sich der Männergesangverein entzweit, und nachdem Liszt sein Konzert gegeben, brachte ihm jede Partei ihre besondere Serenade. Als der Meister diese Ehrenbezeugungen mit herzlichem Dank hingenommen, und sich eben zur Ruhe begeben wollte, ertönt eine riesige, gewaltige Baßstimme dicht unter seinem Fenster. Liszt öffnet dasselbe und vernimmt die ganze Nonnenbeschwörung des Bertram aus Robert dem Teufel, ohne jegliche Begleitung, doch ganz rein und mit einem weithin die kühle Nachtluft erfüllenden Ton vorgetragen. Erfreut über den klangvollen Timbre des Riesenbasses und neugierig, was das zu bedeuten habe, redet er den tönenden Schatten an. „Geruhen Sie, mein Herr," antwortet dieser, „die Huldigung eines vereinsamten Gemütes hinzunehmen. Ich bin nämlich der Solobassist unseres großen Gesangvereines gewesen; seit er sich aber alberner Weise zersplittert hat, stehe ich allein, denn ich konnte mich mit keiner der beiden Parteien vereinigen, und sehe mich deshalb gezwungen, Ihnen auf diesem Wege, so gut wie möglich, den Zoll meiner Bewunderung darzubringen." — — Leser, der sich über diese Anekdote höchlich gaudiert, machte die ganz treffliche Bemerkung, es sei eine Art Anmaßung von Belgien, eine solche Geschichte innerhalb seiner Grenzen vorgehen zu lassen, das Ganze sei so entschieden deutsch, daß man sich offenbar an eine höhere Behörde zu wenden habe, um diese Anekdote für deutsches Gebiet in Anspruch zu nehmen.

Unterdessen hielt die Post in Creußen an, und es war auch wirklich die höchste Zeit, daß die geschwächte Leiblichkeit unsres

[1] Zufällig findet der Herausgeber hierüber eine Notiz in Gaudys kleiner Humoreske „das fünfzigjährige Jubiläum": „Der Generalpostmeister von Nagler verleiht Postillon-Veteranen ein silbernes Horn."

Digitized by Google

musikalischen Denkens und Fühlens durch einen kräftigen Imbiß wieder einigermaßen hergestellt wurde. Doch wollte das tückische Schicksal nicht, daß wir uns ungestört der Erfüllung dieser notwendigen Pflicht hingaben. Die Passagierstubenbedienung war einem so ungewöhnlich schönen Wesen anvertraut, daß alsbald das materielle Beseitigen einiges Eßbaren, aus den schönsten weißen Händen hingenommen, Nebensache wurde, und der lebhafte Schönheitssinn von fünf Künstlerseelen und einer relativen Leserseele durch fast ununterbrochenes Anschauen dieser Schönheit Befriedigung suchte und fand. Leser wollte anfangs gar nicht damit einverstanden sein, daß so etwas auf einer Künstlerfahrt vorkäme. Was, brummte er, hat so ein allerdings ganz niedliches Mädchen hier zu schaffen? Auf einer musikalischen Reise verlange ich D-dur, oder noch lieber As-moll mit recht vielen Been und Doppelbeen, daß mir fast der Atem ausgeht; ich beanspruche meinen gehörigen Dreiviertel- und Vierviertel-Takt mit einigem Kontrapunkt, rhythmischen Parentheſen; ich sehe hauptsächlich auf richtige Deklamation, und reflektiere vielmehr auf reelle Behandlung als auf großen Gehalt; ich möchte was von Umfang hören, vom dreigestrichenen F oder vom tiefen „Doch",[1] so was von Quartsextenakkord oder von Polyphonie, was die Nerven in eine so angenehme Spannung versetzt. Liszt in der roten Mütze mit der blauen Quaste zu sehen, zu beobachten, wie der kleine Tausig die Partituren nicht allein unterm Arm trägt, sondern auch liest, und am Ende gar zu verstehen scheint, was ich, unter uns gesagt, kaum begreife, weil da immer so viele Zeilen übereinanderstehen, die man doch bekanntlich alle zugleich lesen muß — und Liszt einige ganz pikante Anekdoten erzählen zu hören, das amüsiert mich allenfalls noch; was aber dies allerdings ganz niedliche Mädchen hier zu tun hat, das, gestehe ich aufrichtig — wüßte — muß ich sagen — dürfte überflüssig — am andern Ort — ohne gerade besonders. — Ich benutzte dies ins Stockengeraten, um ihn mit ganz derben Entgegnungen zu überhäufen. Aber, Leser! fuhr ich ihn an, du willst hier mitreden? Du eigentlich gar nicht vorhandenes Individuum? Du phantastische Ausgeburt meiner

[1] Das berühmte tiefe F Sarastros: „Doch geb' ich dir die Freiheit nicht" in der Zauberflöte.

Digitized by Google

Laune? Du Sklave meiner souveränen Referentenwillkür? Du Charakterkopfabnehmer? Du nicht allein Menschen-, sondern „Land und Leute"-fresser, du einzige Antwort auf die Wagnerfrage? Du unvernünftigvernünftiges, vielsinnigunsinniges Geschöpf? Du Leihbibliothekenbücherwurm? Weißt du, daß ein Wink von mir dich vernichtet, daß ich dich eigentlich nur aus Gutmütigkeit bis hierher mitgenommen, daß du nur ein blinder Passagier in der Creußener Poststube sein darfst? Weißt du, daß es eigentlich eine ganz unerhörte Gefälligkeit von mir ist, daß ich dich hier selber mitspielen lasse? Bedenke doch nur, daß du gar nicht hier bist, daß du ganz ruhig zu Hause auf dem Sofa liegst und deine Zigarre rauchst, und dabei diese Geschichte liesest, und wie du dich vor dir selber schämen mußt, wenn du deine eigenen Ungereimtheiten schwarz auf weiß gedruckt siehst? Sieh einmal! (hier fing ich an, zu begütigen) du bist ja so ganz deines eigenen Geschickes Schmied, sei nur ein bischen manierlich und nimm alles, wie es kommt, „bleibe nur fein geduldig" wie Mendelssohn singt, so kannst du ja wirklich vor aller Welt Augen als ein ganz vernünftiger respektabler Leser dastehen, und niemand wird dir etwas böses nachsagen können. Und nun höre, Leserchen, (hier wurde ich einschmeichelnd, und brauchte, um den Guten ganz kirre zu machen, ein leicht verständliches fast eingebürgertes, also verzeihliches Fremdwort) Abonnentchen! glaubst du denn, daß du den Anblick dieses allerdings ganz niedlichen Mädchens umsonst erlebt hast? sollte nicht das alles vielleicht ganz schlau angelegt sein, um dir, eh du dich nun mit Herz und Sinnen den gefährlichen klippenreichen Tonwogen eines Berlioz, Wagner, Liszt anvertraust, vorher noch einmal zum Trost und zu größerer Herzensstärkung in diesem holden Mädchenantlitz das Bild einer klassischen feingeformten Ouvertüre oder eines ersten Sinfoniesatzes zu zeigen? Siehst du nicht, wie unter den imposanten Akkorden dieser blonden Flechten die getragene maßvolle Introduktion in der Stirn hervortritt, wie dann Thema und Gegenthema in dem zarten blauen Schimmer der schön überwölbten Augen aufblitzen, die schon hier und da in lieblichem Seitwärtsschielen ihre Seelenverwandtschaft zueinander verraten; wie dann, durch den Mittelsatz der fein gezeichneten Nase auseinander gehalten, beide Themen in

Digitized by Google

anderer Färbung und Modifizierung in den lachenden Wangen sich gegenübergestellt werden, bis sie nun im allerreizendsten, überraschendsten, doppelten Kontrapunkt von der Welt, den lieblichsten Lippen, von blinkenden, perlenden Sechszehntelpassagen begleitet, zusammentreten, um zuletzt noch einmal durch die schelmischste Grübchenparenthese auseinandergehalten, wie eine einzige Melodie ineinander zu fließen? Und ist etwa eine Poststation und eine dazu gehörige, allerdings ganz niedliche Blondine etwas Ungehöriges? Erfüllen wir nicht durch diese Episode, was da geschrieben steht bei den Propheten Goethe und Schubert? „Seitwärts des Überdachs Schatten zieht dich an (Creußener Posthaus) und der Labung verheißende Blick an der Schwelle des Mädchens dort (Blondine). Labe dich! Mir auch, Mädchen, diesen schäumenden Trank (Glas Madeira) diesen frischen Gesundheitsblick! (blau) —??

Auf diese Frage antwortete der hereinstürmende Kondukteur mit einem kräftigen: „Donnerwetter, meine Herren, glauben Sie denn, die Post wird hier ewig halten? hören Sie denn das Blasen nicht?" Eine sehr überflüssige, fast beleidigende Frage für einen Musikreferenten, der imstande sein muß, über das unhörbarste Pianissimo einer berühmten Sängerin in leidliche Extase zu geraten, und einen von allen andern Leuten als solchen unhöflichen Postkondukteuren immer sehr geehrten Leser, der fähig wäre, die gelehrteste Abhandlung über das Posthorn und seine Vorzüge ohne weiteres zu verschlingen und zu verdauen. Doch durften wir beide nicht mucksen und mußten die Degradierung vom Hauptwagen zum Beiwagen, eine Art Postkasten, in den wir wie unfrankierte Briefe mit einem kunstgerechten Sforzando geschoben wurden, in der stummen Betäubung eines wegen reglementswidrigen Aufenthalts wirklich zerknirschten Gemüts hinnehmen. So sehr ich anfangs betrübt war, von den Hauptgefährten im Hauptwagen getrennt zu sein, so heiterte mich doch alsbald der Gedanke wieder auf, eine Zeitlang mit Leser ungestört allein zu sein, und ihn nach und nach tiefer in die Geheimnisse des Loh einweihen zu können. Er selbst machte den Anfang dazu, indem er meinte, er wäre allerdings nun doch recht begierig, nochmals einige sinfonische Dichtungen von Liszt zu hören; er selbst habe kein kompetentes Urteil, aber der fast ein-

Digitized by Google

stimmige Tadel der Berliner Kritik im verflossenen Winter habe ihn doch wohl sehr mißtrauisch gemacht. Lieber Leser, sprach ich zu ihm, du siehst, ich habe dich ganz in meiner Gewalt und die Partituren liegen vor mir, ich könnte dich also mit einer ausführlichen Analyse des Mazeppa und der Präludien nach Lamartine auf die spitzfindigste Weise langsam zu Tode martern, um einmal ein recht abschreckendes Notenbeispiel an dir zu statuieren, und ich könnte dann vielleicht die Genugtuung genießen, dich im letzten Aushauchen deiner relativen Leserseele das Bekenntnis stöhnen zu hören, daß die Sache doch nicht so übel ist, daß sie Hand und Fuß hat, daß du es nur einigemale vorurteilsfrei anhören müßtest, um dich etwas in dieser schönen Bauart zurechtzufinden, und daß du dies auch gern tun würdest, wenn du nicht unter den grausamen Zangen und Seziermessern meiner sonst allerdings ganz niedlichen Analyse dein ephemeres Leserleben aufzugeben gezwungen wärest. Sintemalen aber ein solches Verfahren im nächsten Postbeschwerdebuch von dir mit den allerentrüstetsten Ausdrücken gerügt werden dürfte, und du ja doch der gerechten Strafe für deine Unwissenheit in einer jener dunkeln Folterkammern musikalischer Geisteskerker nicht entgehen wirst, so will ich dich das Loh dennoch genießen lassen und dir lieber, weil du vorhin an Liszts Anekdoten Gefallen fandest, eine kleine Geschichte erzählen, die du auch Fabel nennen und dir selber auslegen kannst, damit dir auf der Strecke Weges bis Sondershausen die Zeit nicht lang wird.

„Ein feiner, elegant gekleideter Herr kam zu Wagen in eine große Stadt und fuhr an einem tempelähnlichen Hause vor, wo man ihn begierig erwartete. Er erfreute dort eine große Gesellschaft durch seinen glänzenden Geist, und ließ jeden am Schimmer der Juwelen sich erfreuen, die er mitgebracht hatte. Wenn man einzelne Gruppen belauschte, die sich über ihn unterhielten, wo denn natürlich auch über das äußerliche seines Erscheinens gesprochen wurde, so konnte man vernehmen, daß einigen die Haltung des Fremden etwas fremd vorkam, daß seine Toilette originell, sogar barock, von allen aber sehr mit seinem Wesen übereinstimmend, und trotz ihren Abweichungen als fashionabel erkannt wurde. Als eine Schönheit wurde besonders sein Fuß und die auserlesene Feinheit,

Digitized by Google

die in dessen Bekleidung sichtbar ward, gepriesen. Erfreut über die gute Aufnahme und mit dem Versprechen baldiger Wiederkehr verließ der Fremde das Haus, um zu Fuß noch einige Besuche zu machen. Kaum war er aber auf die Straße hinausgetreten, so drängten sich eine Menge privilegierte Stiefelreiniger um ihn her, um ihn zu überzeugen, daß seine Schuhe in einem kläglichen Zustand sich befänden, daß er so keinen Schritt weitergehen dürfe, daß er sich als ein so feiner Herr auf diese Weise in keiner anständigen Gesellschaft sehen lassen dürfe; jeder beteuerte ihm, daß er der beste Stiefelreiniger sei; sie lobten um die Wette seinen übrigen Anzug, und beschworen ihn bei seiner liebenswürdigen Persönlichkeit, doch ja nicht in solchen Stiefeln weiterzugehen. Der Fremde sah nun seine Schuhe genau an, obgleich er kaum die Straße betreten, und noch eben seinen Fuß ohne weiteres auf den feinsten Parketboden gesetzt hatte, er konnte aber, vielleicht aus Kurzsichtigkeit, keinen Staub an seinen Schuhen wahrnehmen. Er ersuchte die Stiefelreiniger, ihm Platz zu machen, denn er fürchtete ohnedies, durch ihre mit Vitriolsäure versetzte Wichse möchte sein Schuhzeug nur leiden. Im Weitergehen bemerkte er aber, daß eine klein Nat am Glanzleder geplatzt war, und er sagte: Befindet sich einer unter euch, der ein guter Schuhmacher ist, und es versteht, mir etwas am Zeuge zu flicken, so bitte ich ihn, mir die Schuhriemen zu lösen. Es war aber kein Schuhmacher unter ihnen. Es sprachen wohl einige, sie wüßten, wo ganz fertige Stiefel und Schuhe zu haben wären; der eine wollte ein paar noch ganz gut erhaltene Schuhe herbeiholen, die einmal ein sehr vornehmer Reisender im Gasthofe stehen gelassen, ein andrer empfahl große Reiterstiefel, in denen man doch auch zugleich reiten könne, noch einer pries spanische Stiefel als die besten. Darüber gerieten sie aber selber in Streit untereinander, und der Fremde fand Gelegenheit sich unbemerkt aus dem Knäuel zu winden, und in seinen sonst natürlich ganz feinen Schuhen, die ihm wie angegossen saßen, noch ein paar alte liebe Freunde zu besuchen".

Mitten im Nachdenken über die Moral dieser Fabel wurde Leser und Schreiber dieses durch ein bedrohliches Evenement aufgeschreckt. Unsre beiden Pferde schienen eines zum Rosse des Vaters mit seinem

Digitized by Google

Kind, das andre zum ukrainischen Hengste des Mazeppa geworden zu sein, oder die übertriebene Sehnsucht Lesers nach dem Loh hatte sich ihrer bemächtigt, oder man hatte die armen Bestien am Ende gar mit Lokomotivkohlen gefüttert, kurz sie gerieten angesichts der Türme (oder des Turmes?) unsrer lieben Stadt Sondershausen in ein besessenes Rennen; im Sturm sausten wir an den roten griechischen Mützen mit blauen Quasten des Hauptwagens vorüber; vergeblich rief Tausig, der noch immer im Mazeppa studierte, zum Wagen heraus: „Das Tempo ist ja viel zu schnell! Nur keine Zerstückelung des Themas! Nur kein zu plötzliches Abbrechen der Passagen! Hier steht ja ein Halt! Halt! Nun eine ruhige, würdige Marschbewegung!“ Vergebens! Dies war ein konstatiertes Ausreißen, dies war ein klar zu Tage liegendes Durchgehen der lieben Postpferde. Du siehst, Leser, wenn wir uns in Creußen zu lange aufgehalten, müssen wir nun die verlorene Zeit durch ein reglementswidriges Stringendo des Tempos einholen. In den bebenden Momenten der Gefahr schlossen sich nun die Seelen von Leser und Schreiber dieses enger aneinander an. So eifrig wir unterwegs uns gestritten hatten, jetzt war alles vergessen; wir umarmten uns schleunigst, gelobten uns treue Freundschaft, ja, was mich innig rührte, Leser wollte für seine Person nicht einmal von dem einfachen Rettungsmittel Gebrauch machen, sich plötzlich von hier wegzudenken und den Verlauf der Begebenheit ruhig zu Hause auf dem Sofa bei einer Tasse Kaffee abzuwarten, er hatte sich schon so tief in den Mazeppa hineingedacht, daß er nun auch das Zusammenbrechen mitmachen wollte, um doch auch einmal zu erleben, wie es tut, als eine Art lebenden Leichnams hinzustürzen, um dann als König wieder aufzustehen. Nach einigen Momenten der Besinnungslosigkeit befanden wir uns mit heiler Haut auf der linken Seite der ziemlich breiten Kutsche wie auf dem Boden eines Burgverließes und sahen bestürzte Gesichter den umgestürzten Wagen umgeben, die fast so weiß wie die weißen Halsbinden und Westen, aus denen sie hervorsahen, in die obere Lücke unseres Verließes hineinschauten und ängstlich fragten: „Sind Sie's doch nicht, Herr Hofkapellmeister?“ Leser, noch halb in Betäubung, antwortete wirr durcheinander: Liszt — Loh — Mazeppa — Sondershausen —

Digitized by Google

Ehrentrompete — Creußen — Blondine — Präludien — Baſſiſt in Belgien — Stiefelreiniger — rote Mütze — Schreiber dieſes — Schwager Kronos — Ausgeriſſen!" — Nachdem er ſich aber emporgearbeitet und mit einem gewaltigen Fußtritt hinter ſich das gefährliche Werkzeug des Umſturzes verlaſſen, und auch Schreiber dieſes feſten Fuß auf dem Sondershäuſer Pflaſter gefaßt, ſahen wir bereits den man of war Liſzt von einer Menge ſchwarzbetheerter Barken mit weißen Weſtenſegeln und flatternden Halsbindenwimpeln umgeben. Es war ein hellſonniger Sonntagsmorgen, und der blitzblaue Himmel hing uns, wenn nicht voll Geigen, doch voll Geigern; und es hing ſogar eine Baßgeige und eine Kniegeige darunter. Das war Simon[1] und Himmelſtoß!

Toilette (geſperrte Lettern). Diner bei Herrn Kapellmeiſter Stein[2] (Gänſefüßchen, et cetera). Eine halbe Stunde Schlaf (Gedankenſtrich). Ins Loh (Ausrufungszeichen).

Du ehrenhafte Sondershauſer Kapelle, du muſikſeliges Denkmal einer würdigen Vergangenheit, du auf deinem unerſchütterlichen Grund-Stein und mit all deinen feſten Strebepfeilern kühn in die Zukunft wachſender Bau, welch einen ſchönen Platz hat dir dein Herzog gegeben, welch einen ſchönen Muſengottesdienſt ſeinem Volk im Freien, im Garten, im Walde! Im Loh! Da waltet und webt der heilige Genius der Tonkunſt und zieht ſeine Zauberkreiſe um eine im Sonntagsgewande bunt wogende Menge von Hoch und Nieder, Reich und Arm, Jung und Alt, und feſſelt die Lauten, Rauſchenden, ſtumm, atemlos vor den ſteinernen Rahmen ſeiner klingenden Gebilde. Im Loh! Da umgibt ein Kranz mächtiger Eichen die unſterblichen Werke verklärter Meiſter, da lohnt ſchallender Beifall die Tondichtungen großer Zeitgenoſſen, des ſprühenden Berlioz, des gewaltigen Wagner, da grüßt ein weitbrüſtiges, fernhintönendes Hoch den lebendigen Weimaraner, den herrlichen Liſzt. Im Loh! Da herrſcht und entſcheidet die Kunſt, die aus

[1] Chriſtian S., Kontrabaſſiſt in Sondershauſen (1809—1872).

[2] Eduard St. (1818—1864), Hofkapellmeiſter in Sondershauſen ſeit 1853, ſchrieb auch ein Kontrabaßkonzert für Simon.

Digitized by Google

dem geweihten Herzen und Geiste des Künstlers dringende, Herz und Geist des Volkes durchdringend und weihend; da herrscht und entscheidet nicht die Kritik, die mit ihrer kalten Flamme nimmer auch nur eine Bettelsuppe wärmen wird für das darbende Gemüt. Im Loh! Da schwingt ein bewußter, selbständiger Musiker den Taktstab, eine Natur von edler, geklärter Leidenschaftlichkeit, eine Seele, keine Windmühle des Orchesters, ein Mensch, dem ein lauterer Priesterdienst der Kunst auf der Stirn und in den Augen geschrieben steht, aus denen rücksichtsloser Feuereifer und ungeheuchelte Bescheidenheit kühn und milde uns anblickt. Im Loh! da wirkt und gedeiht eine herrliche Familie von Künstlern, von ausgezeichneten Virtuosen, die durch vieler Herren Lande gereist, nun in des einen Herren Lande der einen, einzigen Kunst leben, die das alte und neue, schöne und schwere mit gleicher Liebe und Gewandtheit üben und vollendet leisten; da tönt Ulrichs zauberische, anmutige Geige, Meyers Oberonshorn, Heindls Erzflöte, Kellermanns Leonorenklarinette, Hofmanns klangschillernde Oboe, des alten Zenker Ehrentrompete, da geigen, streichen, blasen und pfeifen eben Hermann, Bartels, Hofmann, der Harfner und Librettodichter, Frankenberg, Königk, und wie sie alle heißen bis auf Bernstein, den Pauker und Organisten, und recht den Kern und Mittelpunkt dieser herzüberwältigenden Macht bildend, der reisige Bassist Simon, ein Volker, der Fiedler, zum Hagen Müller in Darmstadt — und sein Nachbar am Cello Himmelstoß. Im Loh! da fühlt endlich die im Sonntagsgewande bunt wogende Menge von hoch und nieder, arm und reich, jung und alt, daß es eine Kunst gab, gibt und geben wird, welche die Blumenkrone ist auf dem mühsam gehäuften Garbenwagen des Lebens; sie fühlt, hört und sieht es, daß auch das heute eine Zeit voll ergreifender, erhebender Kunsterscheinungen ist, daß, so lange diese deutsche Waldung zum Himmel empor wächst, auch die unscheinbaren befiederten Sänger mit den vom Pfeile des Eros geritzten Kehlen nicht ausbleiben werden, so es wieder Frühling geworden. Im Loh! da mißt auch der lauschende werdende Künstler, von Lust und Weh ringender Töne erfaßt, seinen Enthusiasmus für den unvergleichlichen Meister an den ehrfurchtsvollen, begeisterten Blicken der

Digitized by Google

meisterlich Ausführenden über die Noten und Instrumente weg auf ihn, auf den Schaffenden, Könnenden, Wissenden, auf den Auserwählten im Reiche des Schönen.

Leser war übrigens auch ganz enchantiert; vom Augenblicke an, wo er das Loh betrat, wußte er sich vor Freude garnicht zu lassen. Diese Bäume und Berge und Leute und Geigen und Flöten, alles gefiel ihm. Am verständlichsten waren ihm übrigens die Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser", wozu er immer mit taktieren konnte, was ihm besonders bei Mazeppa weniger gelang, und die Rede des Herrn Dr. Heckscher auf Liszt, in deren schließliches Hoch er begeistert einstimmte und sich immer die Ehrentrompete jenes schlesischen Postillons wünschte, um einen Tusch blasen zu können, oder mindestens die Stentorstimme des belgischen Bassisten, um lauter als alle: Liszt hoch! rufen zu können. Denn besonders für den Mazeppa hatte er sich am meisten enthusiasmiert, offenbar weil die Erinnerung an die kaum erlebte Gefahr noch lebendig in ihm wirkte. Fast mit Tränen im Auge dankte er mir nun, daß ich ihm die Analyse dieses Werkes erlassen. „Hören! Hören muß man das, rief er begeistert aus, hören, und das Gedicht kennen, um ganz von dem Schauer dieses Gemäldes und von der versöhnenden Erhebung seines Schlusses ergriffen zu sein! Wie geistvoll ist die Wahl gerade dieses Gegenstandes, der in keiner andern Kunst so anschaulich und so in seinem ganzen Verlauf dargestellt werden konnte als in der Musik! Wie feueratmend dies Roß, und wie viel stolzer und wie unendlich kühn der Melodiemensch, den es trägt!" — Auf der Rückfahrt, die wir über Frankenhausen machten, kam es Leser plötzlich in den Sinn auszusteigen, um den Kyffhäuser zu besuchen, und vielleicht ein versteinertes Haar von Barbarossa zu erbeuten. Er ließ sich durchaus nicht zurückhalten; die Melodie des Mazeppa singend, nahm er Abschied und zog in Frankenhausen ein. Wäre er doch bei uns geblieben! In der Nähe von Weimar hätte er sich noch über unsren guten Sondershauser Kutscher gaudieren können, der zum erstenmal in seinem Leben eine Lokomotive heranbrausen sah!

Digitized by Google

Weimar.

(„Echo“, 31. Mai 1857, Nr. 21.)

Der Frühling beginnt, und schon stellt einer nach dem andern von jenen unbezahlten und unbezahlbaren Sängern sich wieder ein, um wieder einmal den mondenlangen Sängerkrieg aufzuführen, von dem man zum voraus weiß, daß die Nachtigall Sieger bleibt und dann auch nach dem Süden pilgern muß, weil sie doch gar zu unverholen gesungen von den Wonnen des Frühlings und den Mysterien der Liebe. Ehe nun der Brodneid dieser kleinen Gesellen ihre großen Kollegen, die Musiker, verdrängt, daß sie in die Bäder oder auf Kunstreisen flüchten, ist es wohl an der Zeit noch einmal auf das Wirken dieser letztern zurückzusehen, die den langen Winter mit mannigfaltigen Gaben der Kunst verschönern.

Weimar hat den Vorzug vor vielen andern Städten, möchte hier oder dort selbst Bedeutenderes geleistet werden, und sollten ganz gewiß an vielen Orten glänzendere Mittel vorhanden sein, daß das künstlerische Treiben daselbst durch die Persönlichkeit Liszts ein bestimmtes Gepräge erhält, daß in ihm ein Mittelpunkt vorhanden ist, in dem sich Interessen vereinigen können, die sonst vielleicht schnurstracks auseinander liefen. Ich möchte Liszt deswegen um keinen Preis in Paris oder Berlin sehen, wo es ihm vielleicht selbst bei der vorteilhaftesten und ausgedehntesten Stellung nicht gelänge, einen gewissen leitenden Einfluß auf die Bildung künstlerischer Verhältnisse in ähnlichem Maße auszuüben, wie hier. Mendelssohn wäre vielleicht die Persönlichkeit gewesen, in Berlin eine solche Stellung einzunehmen, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, daß es der größte Schmerz seines Lebens war, dort nicht so weit gelangen zu können. Darin, daß in Leipzig sein Streben bestimmend und tonangebend wirkte, ward ihm ein Ersatz, aber bei weitem nicht volle Befriedigung des gerechtesten Ergeizes. Wenn es aber tragisch berührt, daß ein Künstler, wie Mendelssohn, an dessen Wiege so viele Genien ihre besten Gaben niedergelegt haben, umsonst danach ringen mußte, eine größere künstlerische Ge-

Digitized by Google

oft ein viel höherer Genuß ist, einen geistreichen Feuilletonsartikel samtheit an dem Hauch seines Geistes zu erwärmen, so knüpft man unwillkürlich eine erneute Hoffnung an Liszt, der gerade in trüben Tagen, welche Mendelssohn von uns nahmen, anfing, aus dem vielbewegten Leben die stillbewegte Einsamkeit zu suchen. Er hat sie in Weimar auf einem bedeutungsvollen Boden gefunden. Möge man dort und anderswo achtungsvoll Notiz nehmen von diesem historischen Faktum. Dort, wo er lebt, in Weimar möge man nicht engherzig an einzelnem mäkeln, sondern die seltene Persönlichkeit mit Wärme pflegen. Von manchen Herzen muß auch ein Riegel geschoben werden. — Wenn manche Blumen Weimaraner wären, würden sie aus einem gewissen Eigensinn, und weil früher Goethe und Schiller an ihnen gerochen haben, sich garnicht vor der Sonne auftun. Es ist einmal so. In der „Braut von Messina“ oder im „Clavigo“ mag's auch manchmal himmelschreiend leer gewesen sein, vielleicht gar bei den ersten Aufführungen. Und so saß man auch kalt da, als Liszt seine Orpheuseinleitung[1] aufführte. In manchen schwarzen Frack, der mit sehr respektablem Inhalt da in den Logen saß, und in manchen blendend-geschmückten Damenkopf hätte ich Künstlerherz und Verstand gewünscht, wie diese verklärten Töne erklangen, die so rein sind von irdischen Zutaten. Und wie er seine „Präludien“[2] aufführte und seinen Künstlerchor, da waren die Reihen jener vornehmen Kunstverständigen gar dünn gesäet, so daß man wenig Sterne sah, aber einen Stern, wenig Kopfputz aber einen Kopf. Ja, wenn er mit einer Hand an die Tasten rührt, dann paßt alles auf, dann ist alles entzückt! Ja, Liszt der Klavierspieler, der ist unvergleichlich, den besitzen nur wir. Das verzeiht ihm die Welt nie, daß er sich einmal herabgelassen hat, sie zu amüsieren. Aber wo er sie erheben will und mit den Klavierfingern hinaufzeigt nach seinem Ideal, da verstehen sie ihn nicht, da zucken sie die Achseln. — Man sehe sich um in Deutschland, und man wird durch den Vergleich finden, daß man an einer bedeutenden Persönlichkeit viel, sehr viel hat. Von Wien

[1] Die sinfonische Dichtung „Orpheus“.
[2] Die sinfonische Dichtung »Les préludes«.

Digitized by Google

kann in diesem Augenblicke nicht die Rede sein, es kann höchstens als Beweis dienen, daß unter einer Masse tüchtiger Musiker, gelehrter Theoretiker man sich eben oft vergebens nach einem hervorragenden Geist umsehen wird, der einzelne Kräfte zu einem Ganzen gestaltet, dem Vorübergehenden Dauer verleiht. Ob in München Lachner[1] oder in Stuttgart Kücken[2] die genügende Autorität haben, um Musiktreiben in Musikgedeihen zu verwandeln, ist nach allem, was wir darüber gehört haben, nicht zu glauben. In Dresden vegetiert die Kunst unter dem beliebten Reissiger und dem unbeliebten Krebs.[3] Wagner lebt in der Schweiz. Wenn ich mich auf die übrigen deutschen Hauptstädte besinne, ehe ich Berlin berühre und in Dessau an einem frischen Grabhügel[4] mit hochachtungsvollen Gedanken vorübergehe, da sehe ich vor allem mit ungetrübter Bewunderung und tiefer Verehrung auf Spohr in Cassel, der mit reiner Hand reiche Lorbeeren gepflückt hat, dem im Greisenalter noch ein jugendliches Herz geblieben, welches er aufmerksam offen hält für den Lenzhauch moderner Kunst, triebe er auch vielleicht hie und da ein welkes Blatt herunter von dem kräftigen Stamm Spohr. In Hannover aber hat Marschner[5] Joachim[6] immer noch Platz gelassen, um ein innerlich kräftiges Gedeihen der Kunst mit Hoffnung auf guten Erfolg anzupflanzen. Leipzig hat durch Mendelssohn zu viel besessen, als daß es nicht kranken sollte, seit er fehlt. In Berlin fehlte eigentlich seit Spontini und Meyerbeers Rücktritt die lebendig gestaltende Hand und es ist ein charakteristisches Zeichen, daß dort ebenso gern Kritik gelesen, als Musik gehört wird. Ich muß gestehen, daß es

[1] Franz Lachner, der älteste der drei Brüder.

[2] Friedr. Wilh. K. (1820—1882), bekannt durch seine sentimentalen Lieder, war von 1851 bis 1861 in Stuttgart Hofkapellmeister.

[3] Karl August Krebs-Miedke. (1804—1880), der Nachfolger Wagners in Dresden als Hofkapellmeister.

[4] Friedrich Schneider liegt dort begraben (gest. 1853).

[5] Heinrich M., der Komponist des „Hans Heiling" (1795—1861), seit 1831 Hofkapellmeister in Hannover.

[6] Joseph Joachim (geb. 1831), der Altmeister des Violinspiels, seit 1856 in Hannover vorher in Weimar bei Liszt (seit 1849).

Digitized by Google

aus der Feder des unerschöpflichen Kossak, ja selbst vom oft angefeindeten Rellstab[1] zu lesen, als manche Musikaufführungen zu hören, über die sie geschrieben sind. Das würde anders sein, sobald ein bewußtes, konzentriertes Kunststreben nach einem einigen Ziel hin sich dort hervortäte. Der Impuls dazu aber müßte von einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit ausgehen. Um unter vielen Gründen, die dies bedingen, nur einen anzuführen: die Berliner Kapelle besteht aus Virtuosen und leistet technisch Vollendetes. Soll aber dies technisch Vollendete zu einem allgemein wie aus der Seele Empfundenem werden, so muß das Roß einen Reiter haben, der es auch, wenn's not tut, die Sporen fühlen läßt, Mendelssohn tat den bekannten Ausspruch: „Sie sind hier nicht Mensch, sondern nur Trompeter!" und ich selbst habe ihn ganz gehörig mit seinem Orchester umspringen sehen. Und so muß es sein. In den letzten Jahren hat z. B. Stern einen regeren Hauch in die Musikwelt Berlins gebracht. Mit einer tüchtigen Bildung Dirigententalent verbindend, und indem er besonders seine Wirksamkeit an eine Art Mendelssohnkultus knüpfte, versammelte er in kurzer Zeit einen großen Kreis von fähigen Dilettanten um sich, mit denen er im Laufe weniger Jahre bald dem Publikum allgemein bewunderte Aufführungen gab. — Um ein Beispiel anzuführen für das moralische Gewicht, welches ich von jener Persönlichkeit erwarte, so sage ich nur, daß es jemand sein müßte, der sagen kann: Ich will nicht, daß die Lola Montez[2] nach dem „Fidelio" tanzt, ich will's nicht, also geschieht's nicht. Ja, der Theaterdiener müßte schon im voraus zittern und beben, der ihm ein solches Repertoire auf den Tisch legte. — Alles, was ich gesagt, mag es zu diesem Zwecke zu viel oder zu wenig sein, möge immerhin dazu dienen, einen befestigenden Nagel an das Plakat zu schlagen: große Persönlichkeiten sind selten. Nur solche Menschen werden groß, in denen die Gabe des Genius aufs glücklichste und vollkommenste übereinstimmt mit dem Bildungsgang, den sie nehmen, mit dem Beruf, den sie

[1] Ludwig R. (1799—1860), als Musikkritiker eine Zeitlang in Berlin sehr gefürchtet.

[2] Die berüchtigte spanische Tänzerin, die bekanntlich vorübergehend die Geliebte König Ludwigs I. von Bayern gewesen.

Digitized by Google

wählen, mit dem Glück, das ihre Laufbahn krönt. Edel und berechtigt ist die Klage um ein verkommenes, versunkenes Genie, um eine der Welt zu früh entrissene Größe, aber sie wird läppisch und weibisch, wenn sie nicht zum Enthusiasmus, zur freudigen Anerkennung des kräftigen lebenden Genius sich steigert. Habt ihr einmal den Liszt nicht mehr, so könnt ihr Biographien schreiben, ihr könnt sagen: nun kommt man erst nach und nach dahinter, daß der Mensch während seiner Lebzeiten auch Geist hatte, nicht bloß Finger, wie wir immer glaubten. Es können Schüler von ihm auftreten und sagen: so etwa hat er gespielt; es können Freunde klagend euch erzählen: das waren seine Ideen über die Kunst! Aber der volle lebende Mensch, wie nur er war, mit allem was nur er hatte und geben konnte, mit Gaben und allseitiger Ausbildung derselben, wie sie sich nicht wiederholen, der ist dann hin, und ihr habt versäumt, ihm durch klares Erkennen dessen, was er war, den Spiegel hinzuhalten, in welchem er sich verdoppelt, verjüngt geschaut hätte. Gebe man ihm in Weimar die Mittel, nach seinen Ideen ein Kunstinstitut zu bilden, welches mustergültig dasteht, und wenn dann das A, das er angibt mit seiner Stimmgabel, das richtige Kammer-A ist, so fallt mit kräftigen Stimmen ein in den Chor nationaler deutscher Kunst. Kein Nachhinken, nicht erst aufstehen zum Singen, wenn der erste Takt schon zu Ende ist, daß der Dirigent aussieht, wie eine Windmühle, die kein Mehl mahlt, sondern alle auf einen Schlag, mit einem Hauch, wie der Berliner Domchor. P. C.

Landgraf Ludwigs Brautfahrt.

Romantische Oper von Eduard Lassen.

(Neue Zeitschr. für Musik Bd. 47, Jahrgang 1857 II, S. 15—18.)

Das Werk des belgischen Tonkünstlers, welcher das Konservatorium seiner Vaterstadt Brüssel[1] preisgekrönt und im Besitz eines

[1] Nicht ganz korrekt: Lassen wurde am 13. April 1830 in Kopenhagen geboren, genoß aber seine Erziehung ausschließlich in Brüssel. Die hier besprochene Oper wurde, von E. Pasqué textlich neubearbeitet, am 10. Mai 1857 in Weimar unter Liszt zum ersten Male aufgeführt, worauf Lassen 1858 Hofmusikdirektor und 1861 an Liszts Stelle Hofkapellmeister wurde.

Digitized by Google

anregenden, von einem jungen befreundeten Dichter, Guillaume, erfundenen Librettos verließ, es in Rom komponierte, in Weimar umarbeitete, hat zuerst das wärmste Interesse Liszts, dann der mit der Ausführung betrauten Sänger und Virtuosen erregt, bei zweimaliger Aufführung die zuvorkommendste lohnendste Aufnahme beim Publikum gefunden, und dem Komponisten die aufrichtige Sympathie des weimarischen Künstlerkreises errungen. Ein so schöner Erfolg bringt eine angenehme sichere Grundstimmung für die Betrachtungen mit, durch welche ein Kunstgenosse des Tonsetzers, der sich in seine Schöpfung eingelebt, einen größeren Leserkreis schon jetzt auf ihn aufmerksam machen möchte, ehe er auf schwieriger zu bahnenden Wegen ein ausgedehnteres Publikum durch unmittelbares Vorführen seines Werkes für sich gewinnt. Alle Bedenken, die sich dem näher Eingehenden in betreff des zugrunde liegenden Gedichtes und der dazu komponierten Musik aufwerfen und einem ungetrübten Eindruck des Werkes beeinträchtigend entgegentreten, erhalten in dem erfreulichen Erkenntnis ihre Ausgleichung und teilweise Hebung, daß uns Lassen als eine bewußte, reich begabte, verständig erzogene künstlerische Individualität erscheint, die mit feinem Tonsinn, glücklicher, leichter Erfindung, freier Beherrschung der Mittel, gewandter Darstellung, gesundem Aneignungstrieb vor allem ein vielseitiges Naturell verbindet, dessen vorsätzlich ausschließliche Entwicklung innerhalb der Grenzen dramatisch-musikalischer Kunst uns die freudige Hoffnung fast zur Gewißheit werden läßt, daß wir ihren Phasen mit steter Spannung, mit wachsender Befriedigung folgen werden.

Die angedeutete Beeinträchtigung des reinen Eindrucks suchte ich mir aus dem doppelten Zwiespalt zu erklären, welchen erstlich das Libretto in seinem Schwanken zwischen Übersetzung und Umdichtung, sodann die Musik in ihrem unverschmolzenen Nebeneinander von romanischer und deutscher Gefühlsweise kundgibt. Wenn aber der deutschen Bearbeitung der Vorwurf zu machen ist, daß sie dem französischen Erfinder des Stoffes Gewalt antat, um mit einer noch gefährlicheren Gewaltsamkeit der deutschen Sage ihren frischen Duft abzustreifen und ihren Personen die Reden jenes Librettodichters in den Mund zu legen, so wäre es ungerecht, leugnen zu wollen,

Digitized by Google

daß ihr erborgter Schimmer doch immer ein Schimmer ist, daß sie in schwieriger, von vornherein verdrehter Stellung ihr Möglichstes getan, und der glückliche Umstand sogar zu ihren Gunsten spricht, daß die Umarbeitungen, zu welchen sie den Komponisten nötigte, die glänzendsten Fäden seines Gewebes geworden sind. Wenn anderseits der Vorwurf eines gemischten Stils in dem Munde hochberittener Kritik zu einer gefährlichen Anklage des Komponisten werden könnte, wandelt er sich in der Anschauung des teilnehmenden Künstlers gerade zum lebendigsten Moment des Lobes, der innigen Anerkennung. Lassen hätte durch eine Aufführung des unveränderten Werkes, wie es seit zwei Jahren vollendet war, mit der seinem Bildungsgang entsprechenden romanischen Haltung des Stils unserer Anerkennung für die auf diesem Wege bewährte Meisterschaft gewiß nicht ermangelt; daß er aber von der Atmosphäre Weimars so aufnahmsfähig sein geistiges Wirken durchdringen ließ, daß ihr Lufthauch reinere und vollere Töne als die bisher angestimmten seinen Saiten entlockte, das erhöht unser Bewußtsein ihrer gedeihlichen, lebengestaltenden Kraft, das ist uns eine schöne Genugtuung für manches krittelnde Wort, für das haltlose Gebahren mancher schwachen Seelen, die in ihrem künstlerischen Treiben nur nach klatschenden Händen schielen.

Während Lassens Musik überall, selbst wo das Inhaltliche unserer Anschauungsweise ferner steht, sich formell auf einer schönen Höhe des Kunstschaffens hält, architektonischen Zusammenhang, geordnete Folge des Satzbaues niemals vermissen läßt, vermag das Libretto in seinem Gemisch von trockner Übersetzung und nachhelfender Umarbeitung nirgend den Anspruch zu erheben, die ebenbürtige, gedankenmarkige Hälfte eines dramatischen Musikwerkes genannt zu werden. Es ist wahr, Wagner hat uns gesteigerte Anforderungen in dieser Hinsicht gelehrt, die ihn die besserwisserische Kritik streng entgelten ließ, ganz wie Voltaire in einer biographischen Einleitung zu Molière bemerkt, daß dieser Dichter von dem an seinen eignen Schöpfungen geschärften Urteil des Publikums zu leiden hatte. Wir sollten uns öfter bescheiden und, auf Wagners Maßstab Verzicht leistend, uns arglos an dem Gebotenen erfreuen. Wenn wir auch das möchten, wir dürfen es nicht, wenn wir gerade Wagner ge-

Digitized by Google

recht sein wollen. Erst wenn aus dem innigsten Zusammenwirken ebenbürtiger poetischer und musikalischer Talente, aus den glücklichen Arbeiten zwiefach begabter Naturen ein voller Kranz dramatischer Musikwerke erblüht sein wird, wenn ein mannigfaltiges deutsches Opernrepertoire in den verschiedensten Abstufungen einen voll befriedigenden Blick auf ein neu erblühtes Kunstleben gewähren wird, dann erst kann Wagners Vorgang in seiner ganzen Größe gewürdigt, kann eingesehen werden, wie unberührt sein gewaltiges Kunstschaffen von allen Bedenken selbst der befähigtesten Gegner bleiben mußte. Wie wir erst nach seinem „Lohengrin" den ganzen hohen Wert von Webers „Euryanthe" erfaßten, so werden auch erst die nach Wagner Schaffenden das unvergleichbare Wirken dieses Genius einer reiferen Zeit zu dankerfülltem Bewußtsein bringen. Im bewußten Hinstreben nach diesem Ziel dürfen wir, seien wir Fordernde oder Leistende, die Ansprüche, die uns Wagner erfüllend gelehrt, keinen Augenblick herabstimmen. — Da nun aber bei der vielfachen Umgestaltung, welche der in Rede stehende Stoff erfuhr, der einheitlich bildende Geist fehlt, an welchen die auszusprechenden Bedenken zu richten wären, so möge die einfache Erzählung der Handlung als Leitfaden für die Betrachtungen genügen, zu welchen das edle Talent des Tondichters Veranlassung gibt.

Landgraf Ludwig von Thüringen, von fröhlich schwärmendem Hofgelag umgeben, sehnt sich, unberührt von Lust und Spiel, nach beglückender Einsamkeit, nach der vollen Neigung eines Herzens, die nur ihm selber, dem liebenden Menschen, nicht seiner weltlichen Würde gälte. Da erregt der Gesang eines wandernden Minnesängers den Wunsch in ihm, die ungarische Königstochter Elisabeth zu schauen, zu besitzen. Plan und Ausführung folgen dem Wunsch. Er sendet seinen Freund und Dienstmann, Grafen von Orlamünde, in Begleitung seines priesterlichen Ratgebers, Conrad von Marburg, nach Ungarn, für ihn zu werben, beschließt aber zugleich, ihnen unerkannt zu folgen. — Conrad von Marburg ist gegen die Vermählung des Landgrafen; er hofft die Güter des kinderlos Sterbenden dereinst für die Kirche zu gewinnen. Er bemerkt den lebhaften Eindruck, den der Anblick der betenden Elisabeth auf Orlamünde macht, und weiß bald den Funken der Leidenschaft zur verzehrenden

Digitized by Google

Glut zu schüren. Er verführt den Grafen zum Verrat an seinem Gebieter. Der Graf, halb einem ihm günstigen Mißverständnis der ihn festlich empfangenden Ungarn, halb dem Zug seines Geschicks, der Stimme des übelwollenden Freundes nachgebend, bricht die Freundes- und die Vasallentreue, läßt König und Hof in ihrem Irrtum und hofft Elisabeths Hand als vorgeblicher Landgraf zu empfangen. Elisabeth aber, die schon von dem fahrenden Sänger Ludwigs Wunsch vernommen, nach seinem Wesen, seiner Art geforscht, und in ahnungsvoller, liebegünstiger Stimmung seinem Kommen entgegensieht, ist von dem Anblick des vermeintlichen Landgrafen getäuscht, und bittet ihren königlichen Vater um Aufschub der Zusage. — Während dem Feste, welches dem falschen Landgrafen am folgenden Tage gegeben wird, erscheint Ludwig in schlichte Tracht gekleidet. Er erkennt die Treulosigkeit seiner Boten, verzichtet aber auf den strengen Gebrauch seines Rechtes; er will unerkannt Elisabeths Liebe erringen, den Nebenbuhler im ritterlichen Zweikampf überwinden. Elisabeth, die den Betrug des Grafen aus dessen eignem Munde erfährt, indem er durch ein reuiges Geständnis und ein Erklären seiner schrankenlosen Leidenschaft ihre Liebe zu gewinnen hofft, wendet sich aber, seit dem ersten Erscheinen des Unbekannten, durch sein Wort, sein adliges Wesen innerlich von Liebe zu ihm ergriffen, empört von dem Betrüger und will jedes Los mit dem Herzenserwählten teilen. Conrad von Marburg, die Vereitlung aller langgehegten Pläne nahe sehend, sucht Orlamünde zum äußersten, zum Mord seines Fürsten, zu drängen. Orlamünde aber, im Begriff die Tat zu vollbringen, vernimmt im Belauschen des Zwiegesprächs der Liebenden, die fern dem Feste den ewigen Bund der Treue schließen, Elisabeths Schwur an Ludwig, ihre Verachtung des Betrügers. Verzweifelnd gibt er sich selbst den Tod, entdeckt den zu Hilfe herbeieilenden seinen Verrat, zeigt ihnen sterbend seinen Herrn, den Landgrafen Ludwig, der nun, den Tod seines unglücklichen Freundes bedauernd, Conrad von Marburg auf immer von sich verweisend, die Huldigungen der gastlichen Ungarn und seiner herbeieilenden Getreuen entgegennimmt und durch Elisabeths Hand beglückt wird.

In der musikalischen Behandlung dieser Grundlage tritt es ent-

Digitized by Google

schieden als ein charakteristisches Hauptmoment hervor, daß dem Tondichter alle Züge, die seinem Naturell entsprachen, in denen seine gemütvolle Liebenswürdigkeit einen Ausdruck finden konnte, trefflich gelungen sind, während er unwillkürlich in der Darstellung des ihm Fremdartigen, Fernliegenden, sich mit einer gewissen Unselbständigkeit an andre anlehnt. Wenn ich dem Libretto in seiner vorliegenden Gestalt die Ebenbürtigkeit mit dem feingebildeten Kunstvermögen des musikalischen Teiles absprechen mußte, so gestehe ich ihm um so lieber zu, daß es den Erscheinungen des Landgrafen und Elisabeths einen fesselnden Reiz zu verleihen verstand und die vom Pagen zum Minnesänger erhobene Partie zu einer dankbaren zu machen wußte. Des Landgrafen Romanze im ersten Akt, das Auftreten des Sängers, sein Lied von Elisabeth, Rezitativ und Arioso der Elisabeth sind der mannigfaltige, eigentümliche Ausdruck einer anmutigen Innerlichkeit, deren zarte Empfindsamkeit nie verzehrende Schwermut wird, deren frische Sinnlichkeit von dem Bewußtsein eines edlen geistigen Strebens geweiht und geadelt ist. Wo dagegen dem Komponisten der Gedanke des Dichters nicht die nötigen Stützpunkte bot, ist es ihm bei aller formell schönen Anlage der Stücke nicht gelungen, den musikalischen Inhalt zu einer höheren Bedeutung zu steigern. Die illoyale Liebestollheit des Grafen, die undeutliche Unheimlichkeit Conrad von Marburgs sind überall schwach, haltlos, unlogisch gezeichnet und vermögen nicht die starken, outrierten charakteristischen Färbungen zu rechtfertigen, die der Komponist, der hier nicht die feine Nuancierung seiner eignen Individualität anzuwenden weiß, bei dem stark auftragenden Meyerbeer entlehnt, dem Scribe doch mindestens feste Zeichnungen zu Bertram und Marcel gegeben, wie man immer über ihren poetischen Wert, ihren Stil urteilen möge. — Was die Ensembleszenen betrifft, so bieten dieselben überall schön Musikalisches in meisterlich behandelter Form, fließende anziehende Instrumentation, ausgiebigen Vokalsatz; doch müssen wir von Lassens vielversprechender Weiterentwicklung erwarten, ob es ihm gelingen wird, solchen dramatischen Momenten ein Gepräge seiner Eigentümlichkeit zu verleihen. Die schön intentionierte polyphone Behandlung der Anfangschöre im ersten und zweiten Akt kommt bis jetzt mehr dem

Digitized by Google

Partiturleser als dem Hörer zum Bewußtsein. Der Schluß des ersten Aktes mit seiner breiten italienischen Diktion ist am wirksamsten. Im Finale des zweiten Aktes ordnet sich das dramatische Interesse zu sehr dem Streben nach lieblicher Melodie unter. Das Finalterzett des dritten Aktes ist ein zu gewaltsamer, in seiner Folgelosigkeit unnützer Coup des Librettos, als daß der Komponist die nötige Wärme zu wirksamer Wiedergabe hätte finden können. Der Zecherchor im Anfang des dritten Aktes ist ein kleines Meisterwerk von sprudelnder frischer Lebendigkeit in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Schade, daß praktische Kürzungsinteressen ein Streichen seines Vokalmittelsatzes nötig erscheinen ließen. Das Chor- und Solonokturn des letzten Aktes ist ein Stück von schmelzendem, süßem Klang, eine dunkle Blume, in deren Tautropfen sich die helle Frühlingsnacht spiegelt.

Schließlich noch ein Wort über zwei besondere Stücke der Oper, die Ouverture und das Liebesduett im letzten Akt. Beide sind auf weimarischem Boden entstanden. Beide zeigen uns den Tondichter auf einem glücklichen Weg bewußter Entwicklung, die der Bedeutsamkeit und Fähigkeit seines Talents Achtung erzwingt, seine Freunde mit den besten Hoffnungen auf seine Zukunft erfüllt. Die Ouverture ist ein mit sicherer Hand gezeichnetes, lebenvolles Tonbild, voll schöner, geistreich gruppierter Gestalten, ein äußerst glücklicher Wurf, ein selbständiges Orchesterwerk, das seine berechtigte Stelle auf den Konzertprogrammen der nächsten Zeit sicher finden wird. An den aus dieser Ouverture zu uns redenden, nach höheren Regionen der Tondichtung strebenden Lassen stellen aber auch wir nun den gesteigerten Anspruch eines logischen Verfahrens in Anordnung seiner Motive in bezug auf ihre dramatische Bedeutung. Noch immer läßt er sich von einem taktvollen, spezifisch musikalischen Trieb leiten und beherrschen, mehr und mehr wird er sich von ihm emanzipieren, sich der poetischen Notwendigkeit als Walterin über den erregten Wellen seiner Phantasiebetätigung zu ergeben haben. — Das Duett zwischen Ludwig und Elisabeth löst endlich jeden Vorhalt des Lobes in Anerkennung und Bewunderung. Es ist ein Zauber von Innigkeit und Zartheit in diesen Tönen! Das Orchester hüllt nur einen weichen Schleier von Melodie über leuchtende Augen

Digitized by Google

und flüsternde Lippen. Da gibt ein seliges Wort das andere, bis endlich der Liebende in beglückender Gewißheit holden Bescheids in die kühn werbende Melodie der Ouverture ausbricht und das schönste Wort der Geliebten in seine jubelnde Frage einstimmt. Das Duett ist ein duftender Lotos, aus der durchsichtigen Flut edler Gemütsströmungen emporgesprossen. Möchte Lassen zu so glücklichen Gaben, so glücklicher Bildung nun auch des dritten Glückes teilhaftig werden, eine Reihe schöner Stoffe zu finden, an welchen seine Erscheinung zu einer so schönen und glänzenden sich bilden möge, als seine Freunde sie in goldner Ferne zu begrüßen hoffen.

Wiener Hofoperntheater.

Österr. Zeitung 1861, Nr. 256, Dienstag d. 8. Oktober.

P. C. Das neue Ballett „Gräfin Egmont" von Herrn Ballettmeister Rota, hat kürzlich bei seiner ersten Aufführung alles überrascht. Selten sah man eine so glänzende und geschmackvolle Ausstattung, aber noch seltener wohl ein eben so reich- und phantasievoll komponiertes, wie meisterlich ausgeführtes Ensemble. Fast erdrückend war die Kontinuität der choreographischen Effekte, namentlich im ersten Akte, welcher den Zuschauer unwillkürlich in eine ähnliche Extase versetzte, wie sie durch eines jener seltenen großen Kunstfeuerwerke hervorgebracht wird, bei welchen das Unaufhörliche und Ununterbrochene der Steigerung eine unwiderstehlich hinreißende, ja, der Ungewohntheit des Eindruckes wegen fast erhabene Wirkung auf uns ausübt. Am Schlusse des großen Walzers im ersten Akte schien wirklich ein solch berauschender Eindruck sich des ganzen Publikums bemächtigt zu haben: es verlangte stürmisch Herrn Rota bei offener Szene, um in ihm den Zauberer zu begrüßen, der ihm ein wahres Wunder der Choreographie vorgeführt. Um die fast gefährlich erregte Stimmung der Zuschauer zu befriedigen, bedurfte es in der Folge der unermüdlichen Anstrengung der genialen Couqui, welche durch ihre erstaunliche, höchst mannigfaltige und dadurch so wohltätig fesselnde Leistung sich als eine der bedeutendsten Koryphäen ihrer lieblichen Kunst bewährt. Von Sylphide, Elfe, Willi

Digitized by Google

oder ähnlichem ätherischen Wesen, wie es zuletzt fast allgemein den Stoff zur Ballettheldin hergab, war diesmal im Sujet abgesehen. Eine von bedenklichem Leichtsinn erfaßte junge Gräfin, deren alberner Gemahl (vermutlich auf Grund chronistischer Genauigkeit) unglücklicher Weise den ehrwürdigen Namen Egmont trägt, führt, um sich als Grisette für das Ennui der vornehmen Dame zu entschädigen, ein doppeltes Leben, täuscht durch fabelhaft schnell und oft ausgeführte Verkleidungen eine dreifach sie verfolgende Eifersucht, gerät in den Fall, als Grisette wie als Gräfin unabläßig Tanzfesten beizuwohnen und gibt diesen Verlockungen in so exzentrischer Weise sich hin, daß man schließlich ungewiß ist, ob sie aus Schreck über den Selbstmord ihres Geliebten erliegt oder sich wirklich zu Tod getanzt hat. Bei dieser letzten, durch den Vorgang zugleich gerechtfertigten Annahme würde sie als die Psyche jener merkwürdigen Roué-Welt der Regence in Paris erscheinen, die aus ihrer Verdammung nicht anders als auf ihre Weise sich erlösen konnte und so anmutig wie möglich in selbstmörderischem Tanze sich verflüchtigte. Unmöglich konnte man der wirklich tragischen Leidenschaftlichkeit der hinreißenden Tänzerin mit Aufmerksamkeit folgen, ohne auf eine ähnliche ideale Deutung der von ihr dargestellten Exzentrizität zu verfallen.

Bestätigen wir nur noch, daß bis in das kleinste Detail der verschiedenen Divertissements sich eine vortrefflich gelaunte, von zierlichstem Geschmack geleitete Erfindung kundgab, sowie nach jeder Seite hin ein verständnisvoller Eifer das Auge phantasiereich zu unterhalten und gerade selbst das Bizarre des Sujets und Kostüms in ein behaglich ironisches Licht zu setzen verstand, wozu namentlich auch die Ausführungen des gut inspirierten Dekorationsmalers in ganz überraschender Weise beitragen, so dürfen wir Herrn Rota und allen unter seiner Anleitung Mitwirkenden das Zeugnis nicht versagen, in ihrem Genre etwas ganz Vorzügliches, der vollsten Anerkennung Wertes geleistet zu haben, womit dann zugleich auch Herrn Direktor Salvi, der eine solche Leistung veranlaßte und überwachte, sein gebührendes Lob ausgesprochen ist.

Herrn Salvi ist aber außerdem zu diesem gewiß höchst günstigen Erfolge sehr Glück zu wünschen; wie er zeigte, was nach

Digitized by Google

dieser Seite hin seine Geschäftsführung zu leisten imstande ist, wird ihm durch dieses glänzende Repertoirestück zugleich Lust und Zeit verschafft, den schwer behinderten Leistungen der Oper aufzuhelfen. Seit seinem Antritte der Direktion war ihm die schwere Aufgabe gestellt, mit einem vor kurzem noch vollständigen, jetzt aber lückenhaft gewordenen Personale den nicht immer freundlich gespannten Erwartungen zu entsprechen, mit denen eine neue Verwaltung begrüßt wird. Wer nun die außerordentlichen Schwierigkeiten nur einigermaßen billig erwägt, mit denen gegenwärtig eine Operndirektion zu kämpfen hat, nur sich guter Künstler zu versichern, wird begreifen, daß die Direktion der Wiener Oper schon deshalb es besonders schwer hat, entstandene Lücken auszufüllen, weil sie anerkannt die beste Deutschlands ist und von nirgends her ihr die abgehenden Kräfte kommen können, weil sie an anderen deutschen Theatern eben gar nicht anzutreffen sind. Wer diese Not wohl ermißt, sollte füglich mit weniger Härte, als dies gewöhnlich geschieht, einer Person die Schuld eines durchaus allgemeinen Übelstandes beimessen; mit einigem Wohlwollen wird dagegen leicht anerkannt werden können, daß, wenn Herr Salvi auch nicht plötzlich das Allererwünschteste erreichen konnte, er für jeden seiner Schritte den üblen Umständen gegenüber wenigstens das Zweckmäßigste tat.

So war und ist es an und für sich gewiß kein kleines, neben Ander[1] einen zweiten Tenor zu finden, den man mit einigem Anspruch auf freundliche Aufnahme diesem liebenswürdigsten, hier und überall mit so vollem Rechte hoch gefeierten Künstler zur Seite stellen könnte, — was anderseits aber, bei dem ungeheuren Bedarf unseres Repertoires, eine unerläßliche Notwendigkeit ist. Eine geradeswegs unlösbare Schwierigkeit war es jedoch, schnell einen Tenor zu finden, welcher Ander auch nur vorübergehend ersetzte, als dieser durch Unwohlsein beim Beginn der Wintersaison außer Aktivität gesetzt war. Das zur Nothilfe ausgeführte Engagement des eben vakanten Herrn Stighelli hatte jedenfalls das Zweckmäßige, daß es die Direktion in den Besitz eines Sängers

[1] Aloys A. (1817—1864).

Digitized by Google

brachte, der in einem größeren Repertoire eingeübt war, wodurch man einzig zu der Möglichkeit gelangte, überhaupt die Opernaufführungen ununterbrochen fortsetzen zu können. Allerdings war Stighelli nur in den Werken des italienischen und französischen Repertoires einstudiert; aber er hatte den Ruf eines tüchtigen und wohlgeschulten Sängers, als welcher er auf bedeutenden Bühnen Europas anerkannt war. Als solcher hat er sich nun auch dem Kenner bewährt, wenngleich das höhere Talent sowie ein sympathisches Naturell ihm allerdings leider versagt sind. Aber war er als ein vollkommener Künstler, als eigentliches Objekt einer durch die Umstände gänzlich frei erhaltenen Wahl dem Publikum vorgeführt worden? Lag es in dem Wunsche oder nur selbst in der Annahme des Direktors, einige Monate lang ihm fast einzig das Repertoire eines ersten Tenors zu übergeben? Oder ist Herrn Salvi der Versuch mit diesem Sänger als Aushilfe schwerer anzurechnen, als wenn er durch ein etwaiges Engagement des Herrn Grimminger einen dem Wiener Publikum als stimmlos bekannt gewordenen Sänger von neuem vorgeführt hätte? Welche Wahl aber war sonst vorgeschlagen?

Wie wir hören, ist es der Umsicht Salvis gelungen, alle ihm erteilten unfruchtbaren Ratschläge am besten dadurch zu beschämen, daß er auf den geschicktesten Umwegen außerhalb Deutschlands sich eines Tenors zu versichern wußte, von dessen Vorhandensein seine Ratgeber nicht einmal Kenntnis hatten. Es ist hier die Rede von dem Tenoristen Morini, einen geborenen Elsasser, in Paris zum Musiker, in Italien zum Sänger gebildet, welcher zuletzt in Madrid als erster Tenor der Opernsaison größtes Glück machte und von Herrn Salvi für die Idee, durch solide künstlerische Tätigkeit an dem ersten deutschen Operntheater sich eine dauernde Stellung zu gründen, gewonnen wurde. Bestätigt sich, was uns von sachverständiger Seite zugekommen ist, und bewährt sich Herr Morini als der mit schöner Stimme begabte, wirklich gebildete und talentvolle angenehme Künstler, als welchen er uns allen Ernstes bezeichnet worden ist, so dürfte in Wahrheit das Verdienst einer ungewöhnlichen Umsicht Herrn Salvi diesmal wohl schwer zu bestreiten sein.

Digitized by Google

Dürfen wir hierzu nun noch die freudige Nachricht bringen, daß Herr Ander, über dessen totalen Stimmverlust schon mit so eigentümlichem Behagen Gerüchte verbreitet waren, schöner und frischer als je wieder über sein so sympathisches Gesangsorgan verfügt und nur noch einer nötigen kurzen Schonung bedarf, um durch seine hinreißende Mitwirkung die eigentlichen Schätze unseres Opernrepertoires uns wieder zu erschließen, so sehen wir den Zeitpunkt in baldiger Nähe, wo wir nicht nur Herrn Salvis sachverständigen Eifer beloben, sondern auch zu seinem Glücke ihm gratulieren können. Er wird uns dann, während in Berlin ein vollblütiger deutscher Edelmann[1] als Intendant des deutschen Hoftheaters mit einer besonders hierzu engagierten italienischen Operngesellschaft die Wintersaison eröffnet, Wagners neueste Oper[2] vorführen, und zwar trotz der eifrigsten Gegenbemühungen deutscher Musikkritiker, denen dieses Werk zu deutsch dünkt, um es gelten lassen zu können. Möge bis dahin Herr Salvi über die vielen Angriffe, denen er jetzt ausgesetzt war, sich mit dem Schicksale des mutig von ihm verfochtenen deutschen Werkes trösten; es wird vermutlich nicht härter ausfallen, als das seiner Vorgänger, derselben Werke, welche von denselben Kritikern mit demselben Übelwollen im voraus denunziert wurden und dennoch vom Publikum, das sich guten Aufführungen gegenüber nun einmal nicht irre machen läßt, gerecht und freundlich aufgenommen worden sind. Somit wird wohl auch diesmal die Gerechtigkeit nicht ausbleiben, sobald der Apell an die Tat möglich ist, welchen einzig jene Anfeindungen eben zu verhindern suchen. Die Tat, die Tatsache wird aber auch bald Herrn Salvi absolvieren und somit das in ihm gesetzte allerhöchste Vertrauen rechtfertigen.

Wir aber hielten diesen kleinen Exkurs, diesen Anruf des Wohlwollens für die jetzige Direktion des Hofoperntheaters hier für nicht ganz unschicklich ausgeführt, weil wir ihn an den Bericht über den ersten großen Sukzeß der neuen Verwaltung anknüpfen konnten. Ward dieser Erfolg, wie es unter den Umständen einzig möglich

[1] v. Hülsen.

[2] Gemeint ist Tristan, allein es kam nach 77 Proben zu keiner Aufführung.

Digitized by Google

war, zwar nur auf dem leichteren Felde des Balletts gewonnen, so vermochten wir doch eben zugleich anzudeuten, auf welch bedeutenderem Felde nach den endlich überwundenen Schwierigkeiten nun gleiche Erfolge bevorstehen dürften. Somit: jedem seine Stunde!

Eine Aufführung der heiligen Elisabeth von Liszt.

(Allgemeine Zeitung, Augsburg, 1. März 1866.)[1]

München, 25. Februar. Die gestern auf Befehl Sr. Maj. des Königs unter Hans v. Bülows Leitung erfolgte Aufführung des Oratoriums „die hl. Elisabeth" von Franz Liszt, und ihre entschieden günstige Aufnahme von seiten des Publikums darf als ein in jeder Hinsicht erfreuliches Ereignis in der Kunstwelt begrüßt werden; den an dem lebenslangen ernsten Streben und Ringen dieses Mannes innig Teilnehmenden war sie eine tief empfundene Genugtuung, ein freudiges, begeisterndes Erlebnis — eine Genugtuung, weil Franz Liszt bis dahin in dem Gährungsprozeß den seine ursprünglich in deutschem Wesen wurzelnde Natur im heftigen Kampf mit fremdartigen Zusätzen und Aneignungen [entwickelte], und bei dem oft stürmischen und ungeduldigen Auftreten der Schule, welche er bildete, vielfach mit Vorurteil, Verkennung, ja Ungerechtigkeit zu kämpfen hatte; ein freudiges Erlebnis, weil sie den gewaltig Strebenden oft mit einem Gemisch von Bewunderung und Sorge auf seinen Pfaden schauen mußten, und ihn nun endlich in diesem Werke die freie sonnige Höhe besteigen sahen, wo jeder Zweifel, jede sorgliche Mahnung zum Glückwunsch, zum frohen Zuruf wird. Mit den ersten Noten der Orchestereinleitung tritt sie vor uns hin, die zarte

[1] Der einzige Aufsatz, der ohne jede Andeutung des Verfassers erschien. Er ist, wie aus einem Briefe Bülows an Cornelius (20. Febr.) hervorgeht, von diesem veranlaßt. Nach einem weiteren Briefe Bülows an Dr. Gille (26. Febr.) hat Bülow diese damals der Wagnerpartei sonst sehr ungünstige Zeitung durch einen Besuch beim Verleger Cotta in Stuttgart für seine Sache gewonnen. Später schrieb Bülow noch über den „hübschen Artikel von Cornelius": „Man darf den Verfasser aber nicht nennen, weil er, wenn er signiert hätte, viel wärmer, also ›weniger objektiv‹ geschrieben haben würde.

Digitized by Google

heilige Frau, in den ersten vier Takten ist der Keim des ganzen Werkes enthalten. Diese Klänge eines alten ungarischen Kirchenliedes auf Elisabeth sind von dem Tondichter als die Grundlinien gegeben, aus welchen sich das glänzende Bild entfaltet. Wir sehen dann das magyarische Königskind von einem Edlen seiner Heimat dem väterlichen Landgrafen Thüringens übergeben, hören den herzlichen Willkommenruf, sehen es von der Schar der Kinder zu Spiel und Lust gelockt; wir sehen dann im Rosenwunder des zweiten Teiles die Wohltäterin der Armen vor dem liebeseifrigen Gemahl die Wohltat verheimlichen, dann für das demütige Geständnis ihres Ungehorsams durch ein Wunder belohnt werden; wir sehen sie unter den Kriegsgesängen des Kreuzheers von dem Gatten scheiden, in der bangen Ahnung, daß es für immer sein werde, sehen dann die edle Fürstin mit ihren verwaisten Kindern aus der Wartburg vertrieben, sehen sie in Entsagung und Gottergebenheit ihr letztes den geliebten Armen opfern, hören die zu Gott Eingehende von Stimmen der Engel begrüßt, und sehen endlich ihr verklärtes Bild mit lebhaften Farben aus dem Herzen der Völker wiederstrahlen, denen sie angehört, die ihr ein unvergängliches Andenken weihen. Auf dieser einfachen poetischen Vorlage, welche Liszt entworfen und Otto Roquette in Versen ausgeführt, baut der Tondichter ein Musikwerk, dessen Reichtum und Gestaltungsfülle einer eingehenderen Beschreibung vorbehalten bleibe, an dem wir heute nur nach dem ersten Eindruck die Eigentümlichkeit, Schönheit und den tiefen sittlichen Gehalt bejahend hervorheben möchten. Wenn in Liszts vorhergehenden Werken oft ein gewisses absichtliches gewaltsames Streben nach Eigentümlichkeit, individueller Besonderheit sichtbar ward, wenn er in seinen sinfonischen Dichtungen öfter durch rezitativische Behandlung die Weise der sprachlichen Rhetorik nachahmen mochte und dadurch den musikalischen Fluß störte, so hat er hier diesen Absichtlichkeiten völlig entsagt: er spricht die deutsche Musiksprache, wie sie sich historisch entwickelt, ohne sich eine eigene schaffen, ohne sie durch Fremdwörter oder eigenmächtige Zusammensetzungen würzen zu wollen, und nun lohnt sich diese Entsagung, diese Hingebung an die Tradition gerade dadurch, daß er innerhalb dieser Grenzen und Schranken, die er einhält, die allervollste Eigentümlichkeit ent-

Digitized by Google

faltet. Denn ist ein Werk Liſztiſch, ſo iſt es eben „die heilige Eliſabeth“, wir kennen kein Werk von ihm, in welchem er ſo ganz und ſo wohltuend nur er ſelbſt wäre. Es iſt uns auch am ganzen Abend nicht einmal eingefallen, mit anderem Vergleiche anſtellen zu wollen, eine Anlehnung zu wittern, eine Ähnlichkeit aufzuſpüren. Hier iſt keine, dies iſt Liſzt und nur Liſzt, und wahrlich der muſikaliſche Versbau, der hier entwickelt iſt, bekundet einen Platen, es iſt eine Feinheit und Glätte in der Satzbildung, bei welcher jeder Strebende nur lernen kann. Das Gepräge der Eigentümlichkeit bekundet ſich ſodann in der bewundernswerten Einheitlichkeit, welche bei allem Reichtum der Ausführung über das Ganze gebreitet iſt. Jede Einzelheit trägt den Zuſammenhang mit dem Ganzen in ſich, erſcheint als notwendig in dem Organismus des Ganzen. — Die Schönheit erfaſſen wir beſonders in den plaſtiſchen und ungezwungenen melodiſchen Linien, die hier überall vorwalten. Die kennzeichnende Popularität der Melodien iſt es vor allem, welche dem Werk Dauer und Aufnahme in allen Gemütern ſichert. Die Virtuoſität in der Behandlung des begleitenden Orcheſters, das dennoch ſtets ein begleitendes bleibt, die Fülle von Farben und die Beſcheidenheit in ihrer Verwendung ſind hier faſt einzig zu nennen. Und nun die Mannigfaltigkeit in der Einheit! Wie der erſte Teil deutſches Leben, thüringiſchen Wald ſchildert, der zweite Heiligkeit und den Duft der Roſen atmet, wie im dritten das weltgeſchichtliche „Gott will es“ mit ſeinen herben, fanatiſchen Klängen kriegeriſche Wanderſehnſucht nach dem Palmenland weckt, wie der vierte das Grauſen des Sturmes ſchildert und der fünfte das verklärte Bild der Heiligen über den Moder der Welt hinzaubert, endlich der lebensfriſche Volksepilog einen alles mitreißenden Enthuſiasmus mit glühenden Farben malt, das gibt dieſer Legende einen Platz neben den edelſten Gedichten der Zeiten. Die ſicherſte Gewähr aber für die gute Aufnahme des Werks in den weiteſten Kreiſen und für die Dauer, die wir ihm zu verſprechen wagen, iſt der ſittliche Gehalt, iſt dieſe ſchönſte Luſt am Edlen und Großen, welche es durchweht. Wie ein ſchöner Tempel wurzelt es feſt in einem ſichern Boden der Wirklichkeit und Möglichkeit und hebt eine mit Schönheit reichgeſchmückte Stirn in die reine Luft des Ideals. Wir

Digitized by Google

wünschen dem Verfasser von ganzem Herzen Glück zu der Läuterung und Weihe, welche hier aus jedem Ton spricht; auch sie ist das Geschenk einer edlen, großen Natur, gegeben und errungen. Sie ist eine schöne Erfüllung von Schillers Worten, mit welchen der allbewunderte Virtuose vor manchen Jahren seine neue dornige Laufbahn als Tondichter begann:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben!
Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!"

Unter eines begeisterten Jüngers fester Leitung, von sichtlich ihr bestes gebenden ausgezeichneten Kräften getragen, von der Hand eines kunstsinnigen Monarchen mit Beifall belohnt und von einem des Schönen kundigen Publikum warm begrüßt, trat dieses Werk in München seinen Weg durch Deutschland an. Möge es überall finden, was es verdient, einen freudigen Willkommengruß.

Der Lohengrin in München.

(Neue Ztschr. f. Musik, 1867, Nr. 29 und 30, 32 und 33.)

I.

Der Lohengrin! Das ist ein Stück von unsrem Leben, dem Einzelnen, allen, den Künstlern, den Laien, ein Stück von unsrer Liebe und unsrem Zorn, ein Stück von unsrer geistigen Einheit, ein unverlierbares Luxemburg! Den haben wir studiert — welches Ereignis, wenn man zum erstenmal in diese Partitur hineinsah, — zum letztenmal tut man's willentlich nie! Den haben wir gespielt, darin haben wir gesungen, für den hat unser Herz gepocht, gegen den haben wir unsre witzigsten Kritiken geschrieben, für den haben wir geschwärmt, wir haben uns gesagt: wärst du ein König, du tätest alles für den Meister, der das geschrieben hat, wärst du ein Weib, du liebtest ihn, wärst du ein Künstler, du wünschtest ihm nur einmal die Hand zu drücken. Gegen den haben wir gewütet; solange er nicht aufgeführt war, sagten wir: er ist unaufführbar, und wenn er endlich gegeben wurde, verreisten wir, um ihn nicht

Digitized by Google

zu sehen, um so unparteiischer konnten wir unsere Kritiken gegen ihn richten, und wenn jedes feindliche Wort nur eine Note der Partitur hätte zerstören können, wie leicht, wie spielbar wäre die Sache heute, wie viel weniger überladen die Instrumentation! Wir waren Kapellmitglieder und sagten: das spielen wir nicht. Wir nahmen unsere Stimmen mit nach Hause und spielen sie heute ganz vortrefflich. Wir waren Sänger und machten Eingaben an die Intendanzen gegen die stimmzerstörenden Wagnerschen Partien und siehe da! heute streichen wir ganz vergnügt unser Spielhonorar dafür ein. Wir waren sehr geistvolle Kritiker und schrieben: nach den ersten zehn Vorstellungen fällt mit der ebbenden Neugier auch das Werk selbst, und o welche Überraschung! es lebt noch, man sucht es immer besser und vollständiger darzustellen, immer freudiger, inniger zu erfassen und aufzunehmen. Wir waren Komponisten und sagten: der Wagner ist ein ganz geistreicher Mensch, er macht sich seine Texte selbst, und das ist auch garnicht so übel, aber sie müßten besser komponiert sein; und wir ließen uns von weit trefflicheren Dichtern viel schlechtere Librettos bereiten als die Wagnerschen, komponierten nun aber auch in der Tat eine weit vorzüglichere Musik dazu, als Wagner dies je imstande wäre, und o Wunder, unsere Opern verschwanden nach kurzer Zeit wieder vom Repertoire, und wir müssen heute noch immer wieder Musteraufführungen von diesem „Lohengrin" erleben. Oder wir machten uns anheischig, den Schwanenchor so zu schreiben, wie er eigentlich sein müßte, und da wir dies leider unterlassen haben, so muß der Schwan immer noch zu der alten Musik seinen Einzug halten, wie sie nicht sein sollte, wie sie aber immer unwiderstehlich alle Herzen hinreißt. Wir waren Abonnenten und sagten: wir gehen gar nicht hin, wenn an uns die Reihe kommt! Und siehe, der Schwan macht immer einen kleinen Umweg ums Abonnement herum und landet zuletzt doch glücklich in allen abonnierten und nicht abonnierten Gemütern. Ja, der „Lohengrin" — und das war der hervortretendste unter den mannichfachen Eindrücken der Münchner Mustervorstellung — ist eines der Wunderlichter an dem Weihnachtsbaum deutscher Geistesgaben, die nicht kürzer brennen, die immer leuchten, immer unversehrt bleiben, deren Flamme unter dem Wink einer zauber-

Digitized by Google

kundigen Hand nur verweht, um immer wieder ein Fest zu bringen, wenn sie neu entzündet wird.

Der frisch empfangene Eindruck, den uns die jüngst erlebte, wohl vollendetste Aufführung dieses Werkes unter Hans v. Bülows Leitung hinterließ, regt uns im Innersten an, den Ursachen nachzuspüren, welche die tiefe geistige Befriedigung erzeugen, die es uns gewährt, uns selbst darüber klar zu werden, warum diese Schöpfung einer in stetem Wachsen begriffenen Schar von denkenden Künstlern gleichsam ein Banner, ein Glaubenssatz geworden ist. Wir tun es, ohne uns der Befürchtung hinzugeben, über ein so viel besprochenes Werk nur längst Gesagtes zu wiederholen, da wir den reinen Willen und das Bedürfnis in uns fühlen, unbeirrt von allen Rücksichten nach rechts und links, ohne Schöntuerei und Eitelkeit nur dem geistigen Trieb nach Wahrheit zu folgen, den wallenden Nebel des Enthusiasmus zur plastischen Wolke des Erkennens zu verdichten, die vom Monde des Kunstwerks ihr Licht erhält, ohne ihn zu verdunkeln, wenn sie einmal beschattend über ihn hinstreift, und wenn wir auf diesem Wege uns selber das unbestimmt Empfundene als ein Neues, Gewonnenes bieten, so dürfen wir hoffen, es als solches auch von größerem Kreise hingenommen oder doch nicht völlig verschmäht zu sehen.

Der „Lohengrin" ist, und das muß voranstehen, vor allen Dingen eine Tat des höchsten menschlichen Ernstes. Der Geist, welcher den „Lohengrin" wollte und hervorbrachte, gehört vermöge dieses Ernstes zu den ersten und vornehmsten Geistern. Der Ernst, der heilige Ernst ist der Grundstein im Gebäude des Kunstwerks. Wie die Mauern sich erheben, wie die Räume sich teilen, wie die Säulen sich bilden und schmücken, das ist Sache des Schönheitsgefühls, der Kunstweisheit, aber daß der Bau feststeht, der Zeit und den Stürmen trotzt, daß selbst, wenn die Vandalen siegen und die schönen, zarten Formen, die sich dem Lichte zuwenden, verwittern und zerfallen, noch wieder neue Steingedichte sich auf den alten Fundamenten erheben können: das ist die Tugend jenes Teils von dem Baue, der unseren Augen entzogen bleibt, der wie die Wurzel des Baumes in dem Schoß der Erde verborgen ist; Wurzel, Grundstein, Herz und Nerv des Kunstwerks ist der Ernst. Der Meister,

Digitized by Google

welcher einen „Lohengrin“ bietet, kommt mit dem vollen Bewußtsein und mit dem legitimsten Anspruch, in der Reihe von Geistern mitzuzählen, welche den religiösen Überzeugungen dauernde Nahrung und Richtung geben oder auf dem steilen Weg der philosophischen Forschung neue Höhen erklimmen oder durch Siege mit Schwert und Feder, als Eroberer oder Gesetzgeber neue Kulturepochen begründen; er weiß, daß die Kunst die ebenbürtige Schwester der Religion und Philosophie, der Wissenschaft und des Heldentums ist, er weiß, daß er als ein Priester dieser Kunst eine hohe Sendung, ein heiliges Amt erfüllt und verrichtet, daß er verantwortlich ist für sein Schaffen auf ewige Zeiten, daß jeder Hauch von Unwahrheit, jeder Flitter von Eitelkeit, jedes Stäubchen von weltlichem Gelüst, jedes Körnchen Schminke auf dem gottähnlichen Antlitz eine Sünde ist gegen den heiligen Geist der Kunst. Wir nennen nicht umsonst die von diesem Ernst getragenen Kunstwerke Offenbarungen. Die Propheten des alten Testamentes, der Psalmist, sind Dichter aller Zeiten, unsere ersten Tonsetzer waren Heilige und Märtyrer; welcher Hohepriester möchte nicht jeden Augenblick seine Würde in eines Dante geweihte Hand legen? Wenn uns aber der Strom der Zeiten in mystische Fernen trägt, wo einst notwendig Kunst und Religion wieder in eines zusammenschmelzen müssen, wenn die Mysterien des Mittelalters einst wie ahnungsvolle Prophezeiungen einer höchsten dramatischen Kunstblüte erscheinen, welche die bis jetzt dem Drama verwehrten Stoffe als ihre Kelchkrone und glänzenden Staubfäden enthüllt und siegend in sich auffaugt, wenn einst das freie, von allen Weihen triefende deutsche Volk sich sein Drama schafft, wie es sein Epos und seine Lyrik schuf, so daß die Wolframs und Wolfgange jener späten Zeit nur wie spielende Götterknaben die reife Frucht vom Baume zu pflücken haben — dann wird der „Lohengrin“ noch leben, dann wird man Wagner heilig achten als einen Dichter, der in jenen grauen Zeiten des Altertums, des konstitutionellen Aberglaubens, des souveränen Materialismus, der poetischen Mache, des galvanisierten Judentums, des Leitartikels und der Reklame und wie alle diese Folterwerkzeuge des Gemüts, diese unabgeschafften Todesstrafen des Geistes heißen, der selbst unbeirrt von dem allerunerbittlichsten Tyrannen — der öffentlichen

Digitized by Google

Meinung — die sich heute für den Gott hält, der da die Welt geschaffen, eine Arche in der Sündflut gebaut, ein völlig harmonisches, in Absicht und Leistung sich deckendes, dramatisches Kunstwerk seinem Volke gegeben. Wenn das vollendete Kunstwerk jener Zukunft sich zu den geistlichen Spielen des Mittelalters etwa verhalten wird, wie die apokalyptischen Reiter von Cornelius zu dem Holzschnitt von Dürer, so wird Wagners „Lohengrin" dann eine ähnliche Stelle zwischen beiden einnehmen, wie vielleicht die kühnen Dantezeichnungen Kochs[1] zwischen jenen. Und da wir hier in einem Atem drei Namen der bildenden Kunst genannt, bei denen wir den tiefen Ernst, den wir an Wagner hervorheben, in hohem und höchstem Grade vorhanden finden, so wollen wir versuchen deutlich zu machen, was wir denn damit meinen, und wenn uns das philosophische Geschick fehlt, unsere Gedanken als allgemeinen Lehrsatz zu konstruieren, so wollen wir zu konkreten Beispielen greifen, die zugleich dazu dienen können, unsere künstlerischen Sympathien und Antipathien ehrlich auszusprechen.

Der Ernst, welcher in unseren Augen das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt, ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele. Er ist der aus dem Boden und der umgebenden Luft entsogene Lebenssaft der Pflanze, der im Steigen die Blüten hervortreibt. Kann er uns anerzogen werden, dieser Ernst, können wir ihn wollen, erringen? Wir vermögen diese Frage nicht zu entscheiden, aber wir bezweifeln es, wir glauben, er liegt in unserem Blute, er ist uns angeboren, seine Quelle mag wohl im geheimsten Werden des Menschen verborgen liegen. Die ersten Feueranbeter, die ersten Ausbilder der rohsten Religionstriebe, wer lehrte sie, wer offenbarte ihnen das? Ihr Inneres. Wem die Kette der Weltgeschicke, die wohl erkennbare wachsende Vollendung der Welt in tiefster Seele ein Bau ins Blaue, ein babylonischer Turmbau ist, an dem nur ewig ziellos die regenden Kräfte sich betätigen, die Leidenschaften sich entfalten in Arbeit und Streit, Ruhe und Gelagen, dem wird der Ernst fehlen, oder wenn seine Natur ihn

[1] Jos. Anton K. (1768—1839.)

Digitized by Google

mitbrachte, wird er im planlosen Treiben verkümmern; wem aber unser buntes irdisches Tun ein Brückenbau ist über einen meerbreiten Strom in ein nur wie Nebelsterne schimmerndes Land der Ideale, ein gotischer Bau, zu dem Religion, Wissenschaft, Philosophie die Pfeiler, die Künste der tausendfach verschlungene Schmuck des stützenden Geländers, das Blut der Schlachten der Kitt, jede Erfindung ein neues Werkzeug, jede edle Tat ein Stein, jedes Jahrhundert ein Bogen weiter zum Ufer ist — wo die Gesellen die Berufenen, die Meister die Auserwählten und die Toren die müßigen Gaffer sind, die bei keinem Bau fehlen — der bringt zu Leben und Arbeit den heiligen Ernst mit, trägt seinen Stein herzu oder meißelt ihn aus, sinnt auf ein Werkzeug und schafft es, gibt den Tropfen seines Herzens zum Kitt, prägt das Siegel seines Geistes dem Blätterschmuck des Baues auf und fragt nach keinem anderen Lohn als dem Brot, das ihn der Arbeit erhalte, und sagt nach dem Tagewerk: „wieder eine Steinschicht — Geduld", und nach dem Leben: „wieder fast ein Bogen, Geduld!" und schaut zurück auf die Bogen, die die Jahrhunderte bauten und vorwärts von der Scholle, die er zufügen half, auf das lockende Ufer weit, weit drüben. Der Künstler bringt den Ernst mit, dem Schillers Wort zum Evangelium geworden: „Der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane". Gibt es aber einen Weltenplan, so gibt es auch einen Planmacher, und da liegt der Knoten! Wer nicht an Gott glaubt, der glaubt auch nicht an sich, möge er es euch noch so oft weiß machen! Er glaubt nur an Götzen und schafft euch selbst neue oder doch einen neuen, sein eigenes, eitles Selbst, sein bronziertes Gipsstandbild, das inwendig hohl ist, seine römische Imperatorenwürde des Geistes, welche morgen von denselben literarischen Sklaven wieder vernichtet wird, welche sie gestern schufen. Wer nicht an Gott glaubt, auf welchem religiösen oder philosophischen Weg er ihn finde, ob er ihn mit Sankt Augustin oder mit Goethes Faust suche — der sieht auch nicht in dem eigenen Schaffen, in der eigenen Arbeit ein Nachringen dem ewigen Vorbild; woher soll er den Ernst nehmen zu seinem Kartenhaus? Wer aber statt dem kosmologischen und ontologischen Beweis unseren Komponistenbeweis vom Dasein Gottes annimmt, wenn wir ihn vor eine Partitur

Digitized by Google

führen und fragen: wer hat das alles gemacht, wer hat noch lang, eh' es auf dem Papier stand, in nächtlicher Stille, wenn alles schlief, im unbelauscht lauschenden Geist den Keim eines großen Gedankens empfunden, wer hat über dem Chaos des scheinbaren Nichts gebrütet, wer hat den Abgrund der Sehnsucht überschwommen bis zum rettenden Ufer des Tintenfasses und bis zum hervorsprossenden Grashalm der ersten Note, bis dann diese ganze Welt von Konsonanzen und Dissonanzen dasteht, dies Gewirre von Zauberzeichen, von denen jedes ein lebendes Wesen, ein Ton ist, der nur einen Augenblick, zu rechter Zeit erklingt, bis aller Sonnenaufgangslärm und alles Schlachtengetös, alles Beten, Weinen und Jubeln dieser tausend und tausend Noten und das stille Denken der Pausen, alle tausend fesselnden Bindestriche, alle bedrückenden Sforzandos, alle Zufälle des Erhöhens und Vertiefens, alles befreiende Staccato, alle Geduldproben des Largo und alle Überstürzungen des Presto dastehen — bis dann der Vorhang sich hebt, bis eine tönende Handlung vor uns laut wird, die gerade darin ihre höchste Vollendung hat, daß niemand ihres Schöpfers gedenkt, deren Rätsel erst mit den letzten Worten gelöst werden — wer uns dann antwortet, das hat der Dichter, der Komponist, der Planmacher getan und es ist entzückend schön und vollkommen, der wird über unsere Gedanken vom Ernst mit uns einig sein, der wird auch dieselbe Antwort mit uns auf die Frage haben: warum hat Gott die Welt geschaffen? Hat er sie komponiert wie eine gangbare Weltsonate für die Leipziger Messe? Hat er sie geschaffen, um sie mit einer guten Empfehlung selbst zu Rieter-Biedermann[1] zu bringen und sie ihm vorzuspielen? Hat er sich die Erde als eine Art Quintett im klassischen Stil gedacht, das Hellmesberger[2] vielleicht im nächsten Winter zur Aufführung bringen könnte? Hat er sie geschaffen, weil andere Götter vor ihm geniale Welten geschaffen, um sich als ein tüchtiger Gott zu zeigen? Hat er seine Welt in unendlich viele Sterne eingeteilt, weil das nun doch einmal die historische Form

[1] Ein bekannter Musikverleger.

[2] Der berühmte Wiener Geiger, dessen Kammermusikabende besonders geschätzt waren.

Digitized by Google

für das Weltschaffen war? Hat er Hanslick einen Besuch gemacht, eh' er sich damit in die Öffentlichkeit getraute? — Nein! er hat die Welt geschaffen aus Allgüte, aus Alldrang, aus Allweisheit! Aus Allgüte — denn er bedurfte dessen nicht, er war derselbe unteilbare große Gott seit Ewigkeit, er bedurfte nicht eures Lobes, am wenigsten eurer meist sehr schlechten Kirchenmusik! Aus Alldrang — denn es ruhte nicht in ihm seit Ewigkeit, er bedurfte eurer dennoch, er bedurfte einer Unendlichkeit von Liebe, von Ringen nach Vollkommenheit, nach ihm — da wurde er Schöpfer, er gab sich hin in seinem Werk, er erkannte sich in seinem Werk. Aus Allweisheit, denn so weise ist dies all in Partitur gesetzt, nach so unergründlichen, von tausend Newtons noch lange nicht erforschten Gesetzen ist der Wandel dieser Gestirne eingerichtet, so erhaben notwendig bis in den kleinsten Buchstaben ist das Libretto dieser Oper, daß all diese Musik der Abendröten und Orkane, des Schlafs und des Traumes, des Sterbens und Gebärens, der Menschenleidenschaft und des Menschengenius nur wie ein schöner Schmuck, wie ein Duftschleier der Wahrheit erscheinen. Und ein Funken dieser Güte, dieses Drangs, dieser Weisheit im Schöpfer des Kunstwerkes ist es, der den heiligen Ernst erzeugt. Dieser Güte, denn er war ein Genius, eh' er schuf, und er durfte in Anbetung vor Gott verstummen, und war doch, was er war, eh' er sang, und eures Lobes in euren Zeitungen bedurfte er wahrlich nicht. Dieses Dranges, denn nun war ja einmal ein Urschöpfer dagewesen, ein Urkomponist, der einer Unendlichkeit von Nachschaffenden, ihm Nachringenden bedurfte. Drang nach Selbsthingabe, Selbsterkennen, Selbstveredelung sei es, der Werk auf Werk erzeugt. Dieser Weisheit, denn das ist das Gewissen, das tiefe mit sich selbst zu Rate gehen: „Habe ich etwas zu sagen? Hab' ich einen Inhalt? Hab' ich eine Form dafür? Welche? Bin *ich* das, was in meinem Kunstwerk atmet, oder ist es ein Fremdes, Angenommenes, Angezwungenes, Erheucheltes? Mach' ich nicht aus hundert Büchern das hunderteinste? Aus tausend Quartetten und Sonaten die betreffenden tausendeinsten? Ist Rieter-Biedermann Familienvater? Den Ernst, den heiligen Ernst suchen wir im Kunstwerk, mit welchem der hochehrwürdige Eichendorff jene Strophe sang, die wir um so eher mitteilen

Digitized by Google

dürfen, als sie Mendelssohn in seiner schönen Komposition wegließ, wohl nicht aus schlechtem Gewissen:

Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit,
Zerschlag' mein Saitenspiel! und schauernd
Schweig' ich vor Dir in Ewigkeit.

Ja, das sind beherzigenswerte Worte des zweiten Kunstevangelisten, den wir anführen, unseres katholischen Eichendorff nach unserem protestantischen Schiller. Mendelssohn hätte diese gipfelnde Strophe nicht weglassen sollen, sie wäre dann durch so manchen Sängers Mund auch in manches Sängers Ohr gedrungen, der sie hätte brauchen, der sie als Katechismus auswendig behalten sollen Denn wir leiden sehr an dieser Flut von inhaltloser Musik, die uns heute von allen Seiten geboten wird, von welcher der Markt überschwemmt ist. Jeder talentierte Musiker, und es gibt deren in unsern gereiften Zeiten so viele, glaubt noch einmal ein neuer Mendelssohn, ein neuer Schumann werden zu müssen; man arbeitet sich in eine schwindelnde Opuszahl hinein, man setzt Reklame, Stecher und Ausübende mit allen hundert zu Gebote stehenden Mitteln in Bewegung und mordet uns, aber gesteht zu, daß wir Recht haben, — wenn wir uns schließlich fragen: was ist denn dran und drin? Was will denn das sagen? Ist denn das erlebt, hat es eine Berechtigung in seiner Tugend und selbst in seiner Sünde? Lebt es denn wirklich? Ist denn da ein Entwicklungsgang von Werk zu Werk? Kannst du weinen oder lachen dabei? Kommst du zu mehr als einem sauersüßen: „Recht hübsch!" zu dem dich dies geisterstickende Danaergeschenk des Talents nötigt? Nein und abermals nein. Es ist nicht Leben aus Leben, es ist Literatur aus Literatur, was wir da hören! Warum denn, ihr teueren Freunde, diese sichere Landstraße von einem Ohr zum andern und dann wieder hinaus gar so bequem und gar so sicher immer wandeln? Warum denn so nicht einmal riskieren wollen, mitten auf dem Wege in Herz und Nerven zu sinken und selig unterzugehen? — Aber, werdet ihr uns zurufen, Uhland singt doch so richtig: „Das ist Freude, das ist Leben, wenn's von allen Zweigen schallt!" Von Herzen einverstanden; aber auf der Weltwanderung in eine Schenke unter eine

Digitized by Google

Bande Vogelverkäufer zu geraten, wo jeder die Vogelstimmen prächtig nachahmt und alle auf einmal pfeifen, das ist nicht angenehm, da flüchtet man bald wieder in die schützende Wildnis, um nur einer Drossel zu lauschen.

Wir führten Schiller und Eichendorff mit ihren goldnen Worten zu unserer Bekräftigung an. Wir fügen einen dritten Künstler hinzu und eine Tat von ihm. Es ist Rietschel.[1] Wir sahen ihn einst tagelang verstimmt und traurig, niedergeschlagen umhergehen, als er an einer herrlichen weiblichen Porträtbüste arbeitete. Unsere Diskretion, ihn während der Zeit nicht um den Grund seiner Trübung zu fragen, lohnte er später durch freie Mitteilung eines echten Künstlerzugs, der uns fest im Herzen blieb. Er hatte bemerkt, daß die vortretenden Teile der Stirnbildung mit ihren entgegenstehenden Linien im Nacken nicht im genauen anatomischen Verhältnis standen, und nach längerem Zagen hatte er sich entschlossen, den Kopf nochmals ganz abzunehmen und die Arbeit neu zu beginnen. Das geschah aus dem Ernst, den wir meinten, das geschah aus dem tiefsten künstlerischen Gewissen, das in Wagners „Lohengrin" aus jedem Ton zu uns spricht. Aber nun sagt, ihr ewig redseligen Tonsetzer, ihr behenden, schnell fertigen Talente, wann treten denn bei euch einmal die trüben Tage Rietschels ein? Wann guillotiniert ihr eure Sonaten oder Sinfoniesätze einmal, wie jener hochernste Künstler eine Büste? Wann findet denn ihr einmal die Stirnknochen eurer Melodie nicht ihren Nackenlinien entsprechend? Oder habt ihr keine Natur nachzuahmen, keine holden Fürstinnen zu porträtieren, habt ihr keine anatomischen Gesetze, gegen die zu sündigen ihr zittert, auch wenn kein Kritiker euch andonnert? Ach wie heilsam wäre es, wenn ihr euch im stillen eure Werke als plastische vorstelltet, euch frügt, ob denn das auch eine Nase, ob es Augen hat, einen lächelnden Mund, eine sinnende Stirn, ob euch das seelenvolle Material des klingenden Tons nicht unter den Händen zu Stein gerinnt, während der Marmor unter dem Meißel eines Rietschel begeisternde Harmonie wird! O schafft euch etwas von dem Ernst an, den ein Rietschel, den ein Wagner

[1] Ernst R. (1804–1861), der berühmte Dresdener Bildhauer.

Digitized by Google

hat, lernt schweigen, bis ihr was zu reden habt, betet nicht, weil gerade das Glöckchen läutet, sondern wenn euch die Ehrfurcht vor der Hand, die die Welten hält, auf die Knie zwingt, oder wenn euch Gott einmal einen rechten Gefallen getan hat, und dann haltet's immer ein bischen mit dem Bösewicht Franz Moor, der da sagt: „Ich bin nie ein gemeiner Sünder gewesen, ich habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben" — so werden wir vielleicht bald um viele opuscula ärmer sein, aber es wird doch vielleicht auch einmal das Opus herausspringen, das dem Meister Wagner nacheifert; wenn ihr seiner Richtung angehört, wie man so zu sagen pflegt — oder das große Gegenwerk, wenn ihr seine Gesinnungsgegner seid. Ja, ja, das Gegenwerk! wir bitten aufrichtig und herzlich darum. Es hat noch nichts davon verlautet. Große und kleine Leutchen haben viel über und gegen Wagner geschrieben und gesprochen, aber der neue Gluck, wie ihn Freund und Feind nennt, hat noch keinen Piccini gefunden! Maulhelden, ja! aber Tonhelden, nein! Das Gegenwerk, o bitte, bitte um das Gegenwerk! Es werden sich, wir zweifeln keinen Augenblick daran, auch Liszts und Bülows finden, die dafür ins Zeug gehen, es wird auch seine Mustervorstellungen erleben, wir werden endlich einmal wieder um ein schönes, großartiges Tonwerk reicher sein. Also bitte, bitte, das Gegenwerk. Oder war es vielleicht der „Faust" von Gounod schon?! Dann haltet uns unsere Kurzsichtigkeit zu gute — wir hielten diesen Gegenkaiser für einen — ausgestopften.

Wie einst der Knabe Richard Wagner mit funkelnden Augen und klopfendem Herzen zu Carl Maria von Weber hinaufsah, als der „Herr Kapellmeister" der Mutter seinen Besuch machte, wie er sich dann erinnert, ihn in der Oper dirigieren gesehen und wie den Zauberer im Märchen angestaunt, im kindisch entzückten Herzen sich gesagt zu haben: „Nicht Kaiser und König sein — aber so dastehen, so dirigieren!" — so mußte dann der Mann, als er nun die Stelle einnahm, die der Knabe erträumt hatte, wenn er dort in Dresden mit seinen intelligenten Sängern, eine Schröder-Devrient[1] an

[1] Wilhelmine Sch.-D. (1804—1860), die unvergleichliche, auch von Wagner hochgeschätzte Bühnensängerin.

Digitized by Google

der Spitze, die „Euryanthe“ seines großen Vorgängers einstudierte, wohl wunderbare Stunden in sich verleben, Stunden des Hinaufschauens zu dem Geiste des Mannes, dessen freundlicher Gruß einst das tiefste, ahnungsvolle Erlebnis des Knaben gewesen war. Welch eine Tat, welch ein Sprung des Tell aus Fesseln und Banden des Herkommens, eines tyrannischen Geschmacks heraus auf die rettende Höhe dichterischer Selbstbestimmung war diese „Euryanthe“, und welches tiefe ewige Märchen ist die Entwicklung dieser neuen deutschen musikdramatischen Kunst! Es muß ein verzehrend brennendes Ungenügen, eine erhabene Unzufriedenheit gewesen sein, die Weber nach seinem Erfolg mit dem „Freischütz“ erfüllte. Er muß sich gesagt haben: „Es hat keinen roten Mantel an und keine Hahnenfeder auf dem Hut, was uns in der Dämmerung naht und uns das Herz im Tiefsten einengt. Es gibt ärgere Schrecken, als ein feuerspeiendes Wildschwein und ein Totengerippe, das den Arm nach uns ausstreckt, nachdem es vorher Mitternacht geschlagen hat“. Der Spontini mit seinem hohen Toupé hatte den kleindeutschen Kapellmeister auch vielleicht etwas kaiserlich von oben herab angesehen, und Weber mußte sich sagen: er hat eine Art Recht dazu, denn sein Kunstbereich ist das höhere, er fühlt noch den Boden des französischen großen Musikdramas unter sich, mein „Freischütz“ hat etwas vom Genre jenem großen Stil gegenüber. Und nun begann das titanische Ringen in dieser edlen, stolzen, feurigen Künstlernatur, seiner hehren, süßen Musikseele den schönen durchgeistigten, zartgegliederten Gedankenkörper zu erwerben, die Macht des Dämonischen, welche in zerstörender Wucht und Überfülle dem zarten Manne verliehen war, nur in die großartigsten Gestalten, nicht wieder in Gespenstergruppen zu hauchen, alle die bezaubernde Kraft der Naturempfindung, das Weben des Waldes, den Schauer der Wildnis, die Blütenufer des wallenden Stroms, den Jubel des Waidwerks nur als Schmuck und Hintergrund eines erschütternden Seelengemäldes zu entfalten, nur als glänzende Muschel um die Perle deutscher Frauenliebe zu hüllen, den Chor aus der niederen Stufe des Refrainsingens auf die Höhe des antiken Dramas zu erheben und den Deutschen, denen er als Jüngling Freiheitslieder gesungen, nun die Gabe des reifen Genius darzubieten — die erste große Oper, in welcher die aus-

Digitized by Google

einanderliegenden zerstückelnden Formen der Situationsarie, des Liedklötzchens zur Theaterfigur, und wie all der hübsche Operntand heißt, in das tiefste Interesse der Handlung hineingezogen werden sollten, wo nicht länger das gewordene Gute oder Böse uns in runder Form vorsingt, wie es ist, sondern wo die hohe Musik uns während der spannenden tragischen Handlung in das Labyrinth der Seelen führt und uns zeigt, wie es wird. Was wir nur in sehr unvollkommenen Strichen anzudeuten vermögen, wie innig mußte das der ebenbürtige Genius Wagners erleben! Wir finden hier nicht den Raum, Helmina v. Chezy[1] gegen die höchst ungerechten Angriffe in Schutz zu nehmen, denen sie ausgesetzt ist, wir werden eine andere Stelle dafür suchen — aber sei dem, wie ihm sei — die „Euryanthe" ist die schmerzlichste, erhabenste Künstlertragödie; Weber ist wie eine Esche, welcher nur der Hauch Odins fehlt zum Menschwerden — auf jeder Seite dieses Werks göttliche Musik, aber die heißeste Sehnsucht des Komponisten, Dichterkomponist zu werden, ein blutiges Ringen mit dem Stoff, ein Schiffbruch auf dem tosenden Meer, auf der Entdeckungsfahrt nach dem Land des Ideals, wo der Sturm nur die Trümmer des gescheiterten Schiffs an die blühenden Ufer des ersehnten Landes wirft. Die „Euryanthe" bleibt dadurch ein ewiges Heiligtum aller Künstler. Weber kehrte im „Oberon" mit gebrochenem Herzen zur alten Opernform zurück, mit ihrer Betonung alles Unwesentlichen und Hintansetzung alles Wesentlichen, singend wie ein Schwan, im Sterben schaffend wie ein Gott, Planchés[1] elendes Hackbrett zu einem Erard[2] wandelnd, von der Sehnsucht nach der irdischen Heimat in die ewige, in die Unsterblichkeit emporgetragen.

Haben wir uns nun im Anschauen der „Euryanthe" ganz durchdrungen mit dem Ikarusgefühl Webers, haben wir uns zu bewußten Teilnehmern oder Zuschauern des geistigen Kampfes erhoben, welchen die unvergänglichen Blätter dieser Partitur enthalten, so fühlen wir uns allerdings auf dem Boden eines schönen Märchens,

[1] Bekanntlich die Textdichterin der „Euryanthe".

[2] James Robinson P., der Textdichter des Weberschen „Oberon".

[3] Erard = Erardflügel, damals der Inbegriff eines vorzüglichen Pianoforte.

Digitized by Google

wenn wir uns wie mit einem Zauberschlag vor den „Lohengrin“ versetzt denken. Was dort Sehnsucht, Not, Kampf, Drang, Suchen und Irren war, ist hier Erfüllung, Heil, Sieg, Befriedigung, Finden und Gewißheit geworden. Wir sehen in Wagner den aus der Umarmung unserer großen Dichtung und unserer großen Musik notwendig und unter tötlichen Mutterwehen geborenen Genius, welcher, mit den reichsten Gaben der liebenden Erzeuger ausgerüstet, zum ersten Mal Poesie und Ton zu einem organischen Ganzen, zu einer Stileinheit verschmelzt, wie sie vor ihm geahnt, nimmer aber geschaut werden konnte. Hier waltet ein völlig bewußter, schöpferisch ordnender Geist in so vollkommener Weise, daß Musik und Poesie fortwährend das innigste Ineinander bleiben, nie zum Nebeneinander erschlaffen. Wenn in Adolars edler, geharnischter Melodie des vollen Vertrauens auf Euryanthes Treue die schöne Musikseele sich im Prokrustesbett der kurzen Textworte winden muß — so sind hier die wenigen Worte: „Elsa! ich liebe dich!“ auf eine Stelle und in eine Umgebung gesetzt, wo der dankbare Nachhall im Herzen dem Komponisten gerne Ablaß für jede versäumte Arie gewährt. Der Dichterkomponist des „Lohengrin“ würde aus dem Finale des ersten Aktes der „Euryanthe“, wenn er überhaupt die Peripetie seines Dramas auf eine so unwesentliche Situation hätte hinausgehen lassen, ein spannendes Seelenbild von dem Vöglein gemalt haben, welches harmlos um die Schlange hüpft, ohne zu wissen, daß es im nächsten Augenblick von ihr verschlungen wird, er hätte schon hier Lysiart und Eglantine in eine ahnungsvolle erste Berührung gebracht, zu welcher dann Euryanthens unschuldig idyllischer Brautgruß in einen wehmütig wirkenden Gegensatz getreten wäre, während hier der Ikarus Weber sonnenmüde ins Grün der Aue zurücksinkt, Lysiart zu einer Quartettstimme wird, und irgend ein Chorist hinzutreten muß, um dem Musiker zu helfen, wo ihn der Dichter im Stich läßt. Das vollständige, sättigende Decken von Form und Inhalt, von Erfindung und Gestaltung, die dramatische Entwicklung eines spannenden Vorgangs bis zur glänzendsten Gipfelung im Finale, umkleidet von einer Musik, die im strengsten Stilgefühl jede Note nur aus der tiefsten Notwendigkeit des Ganzen hervorgehen läßt, das innigste organische Zusammenhaften aller Fasern

Digitized by Google

des Gewebes, die zwingende Gewalt eines Werdeprozesses, welche den Hauch jedes Choristen, den Blick jedes Zuschauers untrennbar an die steigenden Phasen der Lösung kettet, macht den ersten Akt des „Lohengrin“ zu einem künstlerischen Bilde, gewährt einen Eindruck, wie wir es im Drama noch irgend geschaut, wie wir ihn im Drama noch irgend empfangen haben. Wagner, nachdem er im „Rienzi“ den holden Irrtum für immer gebüßt hatte, die hüllenbedürftige, himmlische Seele der Musik in den Leib einer politischen Staatsaktion zu zwingen und uns diese durch innigere Gemütsbeziehungen zu verherzlichen, wobei er musikalisch die Zöglingsschuhe der großen Oper in Paris austritt, schon aber jene freiheitsdürstenden Fanfaren erklingen läßt, die nur ihm gehören; nachdem er mit jenen geistigen Siebenmeilenstiefeln, wie sie nur der Genius trägt, mit dem nächsten Schritt mitten in die Brandung der Nordsee hineintritt und, entsagend allen Äußerlichkeiten, die Tonseele in den einzig entsprechenden Leib der Herzensinnerlichkeit, der Sehnsucht nach Erlösung rettet, wobei er sich mit voller Seele den deutschen Meistern Weber und Spohr wieder zuwendet und auf ihren charakteristischen und elegischen Pfaden Blumen pflückt, wie sie noch nicht erblüht waren, als jene wandelten; nachdem er, unbefriedigt von dieser noch am Epischen haftenden Schöpfung, in der ihm das vollendete Gestalten des tragischen Problems noch unter der bildenden Hand zerronnen war, sich vom gespenstischen Helden zum menschlichen wendet und jenen entzückten Moment erlebt, wo der Dichter zum ersten Mal den vollen erschöpfenden Ausdruck seines Ich im Kunstwerk niederzulegen vermag, während der Musiker in der Schilderung des Kampfes zwischen dämonischem Sinnentrieb und reiner Herzensliebe zum ersten Mal als der volle, ganze, ungeteilte, neue, einzige Wagner auftritt, dem die stets glühender sich hingebende Tonmuse stets vollere, reichere Farben für seine Bilder leiht; nachdem seiner wachsenden Kraft nun das Schürzen des tragischen Knotens völlig gelungen war, nur daß er dazu noch die Verknüpfung zweier Sagen bedurft hatte, deren innerste Natur nicht ohne Widerstreben sich dem gestaltenden Geiste fügte — führte ihn der rastlose Drang nach Vollendung endlich im „Lohengrin“ zu einem ewigen, unerschöpflichen menschlichen Problem: zur Tragödie vom

Digitized by Google

irdischen Glück, vom eingeborenen Wurm in der Blüte des Daseins hienieden, von der Dissonanz dieses Erdenlebens mit dem unverrückbaren Ton einer höheren Weltordnung, die sich nur im Tode, im Untergang des Irdischen lösen kann. Er fand das Problem vom Sündenfall, von Amor und Psyche im Gewand einer schönen deutschen Sage, deren innerstes musikdramatisches Vertiefen und Erschöpfen alle Saiten erklingen machen mußte in dem auf dem Boden christlicher Weltanschauung großgewordenen Deutschen. Leonore sagt zu dem in Ketten liegenden Florestan in einem Moment, wo diese wenigen Worte uns immer tief in der Seele nachzittern: „Es gibt eine Vorsehung!“ Und wahrlich, wenn wir uns alles recht vergegenwärtigen, den ganzen Bildungsgang dieses hocherregten Wagner, wohlgemerkt — auch über den „Lohengrin“ hinaus! wenn wir in seinen Werken die Marksteine eines Weges erkennen, wie er vorher nie gemacht wurde und auch nicht sich wiederholen wird, so ist die deutsche Sage, welche ihm an der geweihten Hand jenes erhabenen Bruderpaares, der beiden Grimm, bräutlich entgegentrat, eine Leonore, welche alle Banden des Genius löst, im Leben, Licht und Atem gibt, daß nun alles Tiefste und Hehrste in seiner Seele frei wird, alle tief bewußte und alle ungeahnte Fülle des Herzens und Geistes in Ton und Farbe sich ans Licht ringt. Denn nun ist sie ja geboren, die große deutsche Oper mitten aus den kleindeutschen Verhältnissen heraus, ohne den Boden einer konzentrierten Nationalität, wie ihn Gluck und Spontini in Paris erfanden, und nun soll uns Herr Spontini wieder begegnen mit seinem hohen Toupé und uns von oben herab ansehen! Wir werden ihm unser schuldiges tiefes Kompliment machen, wir werden ihm mit der deutschen höflichen Herzlichkeit sagen, daß wir viel bei ihm gelernt haben, aber wir werden ihm sagen — nein! wir werden es uns nur ganz bescheiden denken, indem er uns abraten wird, nach ihm diesen bedenklichen Pfad der bereits erschöpften tragischen Muse annoch wandeln zu wollen, daß denn doch in unserem „Freischütz“, in unserem „Heiling“ ein bischen freiere, göttlichere Luft weht, Luft der deutschen Wälder und Berge, Luft der uralten Götterhaine, als zwischen den Palmen und Kakaobäumen seines „Cortez“, daß sich im gothischen Palast der „Euryante“ und im romanischen Dom

Digitized by Google

des „Lohengrin“ wohliger vom Gott der Vergangenheit und Zukunft träumen und zu ihm treten läßt, als zwischen den Tempelwänden seiner „Vestalin“. Denn nun ist er ja geschaffen, der große deutsche dramatisch-musikalische Stil, und er steht ebenbürtig, ja überragend an Kraft und Gewalt, eine Eiche neben der italienischen Pinie, deren schönste Krone auf deutschem Boden in Mozarts „Don Juan“ erwuchs, neben der erhabenen Trauereſche des englischen Oratoriums, die Händel, ein deutscher Gärtner, erzog, neben der gallischen Riesentanne Glucks, an welcher Méhul, Cherubini und Spontini noch wunderbare Schößlinge zogen, während sie Meyerbeer zum vornehmen Parkbaume zurechtstutzte und pfropfte, bis dann Gounod sie klein genug fand, um hübsche Spielsachen und Näschereien für verzogene Kinder daran zu hängen. Wir nannten diese deutsche Eiche überragend an Kraft und Gewalt und wir finden die Begründung unseres Ausspruches in der Tatsache, daß diese deutsche große Oper eben das jüngste Kind der Zeiten ist, daß sie vor- und rückwärts schauend zusammenfaßt, daß sie eben in allen den genannten nationalen Stilen großer Musikwerke immer wieder dem deutschen Geist als Kröner und Vollender oder Gründer und Stifter begegnet und im bewußten begeisterten Nachstreben der Taten großer Ahnen das Große und Schöne lernt und es aus angeborenem Trieb und Ernst größer und vollkommener neu erschafft. Die deutsche große Oper, wie sie Wagner in seinem Musikdrama „Lohengrin“ geschaffen, ist ein höherer Stil, als die italienische in Mozarts „Don Juan“, weil sie sich nicht in schöne Einzelheiten zerteilt, die oft an die unwesentlichen Momente geknüpft sind und notwendig das Ganze mehr als einen Hintergrund erscheinen lassen, auf dem sie hervortretend glänzen sollen, sondern weil ihr das geschlossene Ganze die Hauptsache ist, an welchem Einzelheiten nur wie Schmuck der Säule hervortreten, während dieser die Gesamterscheinung der Säule keinen Augenblick vergessen macht; sie ist ein tieferer Stil als die Oper Glucks, weil sie nicht mehr in einer französischen Aneignung des griechischen Ideals wurzelt, nicht länger der tragischen Katastrophe aus dem Weg geht, weil sie den Deus ex machina zu den Göttern ins Exil verweist, die tragische Lösung der höchsten irdischen Konflikte, den Bruch

Digitized by Google

zwischen uns und Gott, kühn und gewaltig sich zur Aufgabe, zum Ziel stellt, nicht blos in dem angeregten und künstlich beigelegten Kampf eine Gelegenheit zum Ausdruck edler Empfindung, tiefen schönen Gefühls sucht. Dies Kunstwerk Wagners hat einen höheren Stil als Händels geistliches Drama, welches Oratorium heißt, weil Wagner die Kunst Shakespeares damit verschmilzt und, statt dem Wanderer auf dem rauhen Pfade des wirklichen Lebens nur mit narkotischem Balsam die Füße zu salben, ihn ganz eintaucht und badet in dem Teich Bethesda seines musikdramatischen Kunstwerks. Wagner aber fängt über die genannten nationalen Stile hinaus so recht eigentlich da an, wo die Griechen aufhörten, indem er der christlich-germanischen Welt das bietet, was die griechischen Dichter ihrer Nation gaben: das innerste Gemüts- und Geistesleben des Volkes in Liebe, Kunst und Tat im Rahmen der alten Sage. Die aus der christlichen Religion erwachsene polyphone Musik mußte, vom Mutterschoß der Kirche sich losreißend, erst alle freiesten Pfade der Selbstbestimmung wandeln, die höchste freieste Individualität werden, bis sie dem in allen Stürmen und Kämpfen, im Rauschen des deutschen Hains und im Sonnenbrand der fernsten Fremde gereiften Bräutigam, unserer großen deutschen Poesie, die Hand zum Bunde reichte. Schillers Dramen, Beethovens Sinfonien, Wagners Opern, das sind die Grundsteine der Denksäule, als welche das Nationaldrama des freien deutschen Volks den fernsten Zeiten die Stirne zeigen wird.

II.

Soll aber die deutsche dramatische Kunst eine solche Denksäule für alle Zeiten werden, an welcher das Musikdrama mit seiner Vereinigung hoher Poesie und edler deutscher Tonkunst den schönsten Schmuck, die vollendende Spitze bilden würde, soll Deutschland mit dem Erringen seiner Einheit und mit dem Eintritt in die ihm gebührende Schwerpunktstellung im Herzen Europas auch das entsprechende dichterische Abbild seiner höchsten politischen Entfaltung im Drama zusammenfassend darbieten, so tut es not, daß die vier beim Aufbau wirkenden Kräfte sich zum vollen und klaren Bewußtsein ihrer Aufgabe emporringen, sich nicht gegenseitig im Wege

Digitized by Google

stehen, sondern sich helfen, fördern, ineinander greifen: die Bühnenverwaltungen, die dichterisch Schaffenden, die Ausübenden, das Publikum. Es hieße von der Kanzel fromme Wünsche in den Wind predigen wollen, wenn wir von einem lehrhaften Standpunkt aus an die genannten vier Faktoren des lebendigen dramatischen Kunstwerks unsere streng heischende Forderung stellen möchten; sie sind unbestimmbar in ihrem freien und scheinbar zufälligen Walten und Gebahren. Es hängt aber mit unserer Auffassung der Mustervorstellung des „Lohengrin" in München zusammen und bildet einen notwendig auszusprechenden Teil unserer Besprechung derselben und unserer künstlerischen Gesinnung überhaupt, daß wir unsere Ansicht darüber geben, indem wir es der Schwerkraft der kommenden Ereignisse überlassen, uns zu bestätigen oder zu widerlegen.

Die Bühnenverwaltungen müssen ohne Rücksicht auf Hofstellungen und dergleichen ausschließlich in die Hände geistig berechtigter Persönlichkeiten übergehen. Dingelstedt und Laube sind unseres Wissens zur Zeit in Deutschland die einzigen Intendanten, welche dieser unserer Forderung gerecht werden. Sie sind aber ganz oder in der Hauptsache auf das rezitierende Schauspiel angewiesen, und für die Oper sehen wir uns an großen Bühnen vergebens nach leitenden Geistern, nach Männern von künstlerischer Gesinnung um. Für das, was wir nicht wollen, haben wir ein schlagendes Beispiel in der Leitung des berühmtesten deutschen Operninstituts, des Wiener Kärnthnertor-Theaters. Dieselbe ist seit Jahren und auf unberechenbare Zeit hinaus in den Händen des Herrn Salvi, welchem der geistige Beruf zu einer so hochwichtigen Stellung entschieden mangelt.[1]

Ein Intendant muß Geist und Charakter haben, aus diesen hervorgehend den feinen Blick, das rechte Entgegenkommen für schaffende und ausübende Talente und die feste unabhängige Stellung den Launen des Publikums oder auch der Künstler gegenüber. Für den Zeitpunkt aber, auf dem wir jetzt stehen, und für die Zukunft, in die wir blicken, verlangen wir von den Bühnenverwaltungen noch außerdem einige deutsche Gesinnung.

[1]) Diese Meinungsänderung Cornelius', der Salvi in seiner ersten Wiener Rezension (vgl. Seite 72 ff.) so freudig begrüßt hatte, wurde durch Salvis Haltung Wagner gegenüber veranlaßt.

Digitized by Google

Soll, an Richard Wagner anknüpfend, sich ein nationales deutsches Musikdrama entwickeln, so bedürfen wir fürs erste einige Ausschließlichkeit, einigen Schutzzoll auf fremde Erzeugnisse. Wir wissen, daß wir mit dieser Forderung uns vielen Widersprüchen bloßstellen, daß man es kleinlich und beschränkt nennen wird, gerade den Vorzug der deutschen Universalität verkümmern, die Mannigfaltigkeit unserer Operngenüsse mindern zu wollen. Alles zu seiner Zeit, alles mit Maß und Ziel! entgegnen wir darauf. Wir haben nachgerade lange genug alle Freuden und Leiden fremder Stile, alle Anregung und alle Geschmacksverderbnis des Auslandes auf uns einwirken lassen. Wer will denn eine „Stumme von Portici", eine „Weiße Dame", einen „Wasserträger", einen „Joseph", um nur die besten zu nennen, von der deutschen Bühne verbannen? Wir haben uns diese Werke angeeignet, sie sind geistig unser geworden. Aber das deutsche Opernrepertoire ist von einer Masse unnützer Schlingpflanzen überwuchert, welche dem eignen Gewächs den Saft des Bodens entziehen. Der Geschmack des Publikums, die Willenskraft schaffensfähiger Talente unterliegt diesem planlosen Wirrwarr von schlechten ausländischen Produkten.

Das Drama von Viktor Hugo hat sich in unsrem Schauspiel nicht einbürgern wollen, dafür war die Oper gut genug, dessen Karikaturen in „Lucrezia Borgia" und „Rigoletto" wiederzukäuen. Walter Scott ist bei uns fast vergessen, aber seine „Lucia" wird uns nicht geschenkt, während wir nach seinem „Ivanhoe", wie ihn ein deutscher Komponist[1] uns bot, uns vergebens umsehen. Neben „Minna von Barnhelm" wandelt die „Regimentstochter", neben „Julius Cäsar" von Shakespeare „Belisar" von Donizetti über die deutsche Bühne, und wer wird sich wundern, wenn wir morgen Schillers „Räuber" und „Don Carlos" auch bei uns ihre Triller schlagen hören, da ja bekanntlich diesem Don Juan-Verdi keine deutsche Tragödie zu heilig ist. Wir ermangeln auch hier eines nützlichen Beispieles nicht. Anton Rubinstein wurde mit seiner Oper „Feramors" in Wien zurückgewiesen, weil man augenblicklich „Lallah Rook" von Felicien David über dasselbe Sujet in Angriff genommen

[1] Marschner („Templer und Jüdin").

Digitized by Google

habe. Wir kennen leider das Werk von Rubinstein nicht, das uns zuverlässige Beurteiler indes sehr gerühmt haben, wir kennen aber die Oper von David und schließen aus dem Vergleich dieser Produktion mit den „Kindern der Haide“ von Rubinstein, die wir in Wien mit großem Interesse zweimal hörten, daß hier die Arbeit eines sehr begabten deutschen Komponisten dem ungleich schwächeren Werk eines französischen weichen mußte. Das bittere Gefühl, mit welchem wir diese Tatsache berichten, beherrscht und berechtigt uns, wenn wir von den Bühnenverwaltungeu deutsche Gesinnung, einige Ausschließlichkeit und Einseitigkeit zu Gunsten deutscher Talente verlangen.

Den schaffenden Kräften, also hier zunächst den Tondichtern, kann man, so abgedroschen es klingen mag, nicht oft genug wiederholen, daß die Zeiten des naiven Schaffens, des süßen Musikträumens vorüber sind, daß sie sich Reflexion, Selbstkritik anzueignen haben, daß sie nach den Wanderjahren in den verschiedensten Stilregionen sich nun als Meister in der deutschen Heimat ansiedeln und bewähren sollen, daß sie nach dem „Lohengrin“ von Wagner komponieren, daß ihr Dichten und Trachten also nachmärzlich nicht vormärzlich zu sein hat. Es ist da viel zu sagen, mag's immerhin ein bißchen bunt durcheinander klingen, wir schütten unser Herz aus und harren, ob ein Tropfen in der rechten Muschel zur Perle gerinne. Wir müssen endlich einmal das Verdauungsfieber verwinden von dem vielen Durcheinander, was wir genossen haben. Wir machen es uns an zwei Beispielen edler Komponisten deutlich, wenn sie vielleicht auch nicht uns allen klar vorschweben, sie sind der sogenannten Kapellmeistermusik entnommen. Der „Adolph von Nassau“ Marschners enthält den trostlosen Kampf zwischen deutschem und angelernt fremdländischem Prinzip. Einerseits ein höchst glückliches Verschmelzen des Rezitativs mit dem Arioso zu einer echt deutschen Melodik, die uns sogar nicht ohne Einfluß auf Wagners Melodienbildung im „Lohengrin“ gewesen zu sein scheint, anderseits ein charakterloses Herabsteigen bis zu Verdi. Im „Seher von Khorassan“ des trefflichen Sobolewski[1]

[1] Erste Aufführung: Königsberg 1850.

Digitized by Google

wiederum ein ähnliches Schwanken zwischen dem besseren Marschner und Auber. Ja, wo wir Sobolewski geradezu bewundern, wo wir ihn als Beispiel für das aufstellen können, wie der moderne deutsche Komponist nach Wagner und neben Wagner und völlig unabhängig von ihm, nur ins eigene Herz greifend, ein schönes Ideal deutschen Stils erreichen kann, in seiner „Comala“,[1] in der zweiten Bearbeitung, wo Sobolewski durch den Kontrast des nordischen Elements mit dem südlichen, römischen zu wirken suchte, in der Meinung, dadurch ein größeres Publikum für seine Schöpfung zu gewinnen („wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“), da fiel er, abermals Heterogenes vermengend, der Odaliske des Meyerbeer-Pariser Stils in die Arme — und erst als Liszt in Weimar — der einzigen Heimatstätte dieses herrlichen Tongedichts — die beiden eingeschalteten römischen Akte wieder wegließ, erschien das Werk, das nun einfach auf die Sage von der liebenden Comala beschränkt blieb, wieder in seinem vollen eigentümlichen Reiz.

Wo ist Sobolewski? In Amerika! Verschollen — oder gestorben! Aber wir hegen die innigste Überzeugung, daß seine „Comala“ im neuen deutschen Repertoire eine ähnliche vornehme Einsiedlerstelle behaupten wird, wie bisher Spohrs „Jessonda“, daß diese Schöpfung dem Namen ihres Autors ein dauerndes Andenken sichern wird.

Und haben wir nicht in Wagner selbst ein leuchtendes Beispiel, wie er von Werk zu Werk den Elektizismus von sich abstreift, diesen selbst veredelnd und vergeistigend, bis er schließlich im „Lohengrin“ den vollen Ausdruck seiner Individualität erringt und nun auch zum Lohn für sein treues Ringen von seiner Muse mit so urdeutschen, breiten, langatmigen, wohligen Weisen begabt wird, daß uns aus seinem Idealismus die vollste gesundeste Realität entgegenweht, daß wir uns sagen: ja, so fühlten, so sprachen jene Wesen, zu solchen Rhythmen wandelten sie einher, der Dichter hat in die Zeiten zurückschauen dürfen, er erzählt uns nur, was er erlebte.

Die dramatischen Tondichter müssen sich keine Librettos mehr

[1] Erste Aufführung: Weimar 1858.

Digitized by Google

machen lassen, sie müssen sich selbst des Wortes bemächtigen. Was heute als Ausnahme erscheint, muß Regel werden. Wir sehen überall die Anfänge dazu. Wir behaupten, wer fähig ist und sein soll, eine dramatische Musik zu geben, wie sie heute unseren Anforderungen entspricht, in dem liegt auch, wenn immer unentwickelt, der Geist und die dichterische Kraft, eine Sage, die mit den individuellen Bedingungen seines Innern, seiner Empfindungsweise im sympathischen Zusammenhang steht, zur dichterischen Grundlage seiner Musik zu gestalten. Die poetische Erziehung der nächsten Generationen wird darauf angelegt sein; die dichterischen Talente werden sich Musik aneignen, die musikalischen sich der poetischen Technik bemächtigen: Sagen und Singen wird in eines zusammentreffen. Auf Webers „Euryanthe“ haben wir in diesem Bezug hingewiesen. Schumanns schneidendster Lebensschmerz war seine „Genoveva“; das Werk voll der reinsten Züge deutscher Innigkeit und Gemütstiefe, auch mit den trefflichsten Momenten dramatischer Anschaulichkeit durchwebt, mißlang ihm unter den Händen, weil er, der literarisch so feingebildete Geist, nicht den Mut, nicht das Selbstaufraffen in sich fand, sein eigner Dichter zu werden, und doch dichterisch so viel selbst mitwirkte, daß die betreffenden poetischen Mitarbeiter sich nicht wiedererkennen wollten. Berlioz ist nach Wagners Vorgang noch in späteren Jahren sein eigner Dichter geworden, in seiner »Enfance du Christ« und in seinen „Trojanern“.

In der jüngeren Schule wimmelt es von ähnlichen Bestrebungen, und wir werden überall finden, daß es gerade die Bewußteren unter denselben sind, die sich auch nach dieser Seite zu Herren des Stoffes zu machen streben. Wenn wir hier Werke nennen müssen, die allerdings nicht so bekannt sind wie Flotows „Martha“, so schiebe man dies auf die Trostlosigkeit unserer deutschen Bühnenzustände, zu deren endlicher Besserung auch diese Zeilen ihr Schärflein beitragen möchten. Joachim Raff, der sich durch unermüdliches Ringen nach anderen Richtungen hin einen Namen gemacht hat, rang sich nach seinem ersten Versuch im „König Alfred“ in seinem „Samson“ auch zur dichterischen Weihe empor. Sein Werk liegt seit Jahren unaufgeführt in seinem Pulte; Darmstadt sandte ihm das-

Digitized by Google

selbe nach halbjährigem Besinnen zurück, dasselbe Darmstadt, welches die „sizilianische Vesper“ von Verdi mit glänzender Ausstattung in Szene setzte. Sobolewski ist selbst Dichter seiner „Comala“. Hans v. Bronsart dichtete seinen „Corsaren“, seine „Ingeborg“. Leopold Damrosch bearbeitete „Romeo und Julie“ zum Operntext, er wird nun nächstens an Gounod und seinen Dichtern lernen können, wie man das eigentlich machen muß. Otto Bach[1] und Karl Goldmark in Wien sind die Dichter ihrer Opern „Sardanapal“ und „Königin von Saba“.[2] Wir begnügen uns mit Anführung dieser wenigen Namen, deren Reihe wir ansehnlich vergrößern könnten und haben damit auch in einem Atem sechs deutsche Talente, jüngere und ältere, genannt, denen durch die Verkümmerung unseres Opernrepertoires der Weg, etwas zu werden, sehr erschwert oder gänzlich abgeschnitten ist.

Wir belasten damit nicht einzig die Bühnenverwaltungen, es liegt auch ein großer Teil der Schuld an den Tondichtern selbst. Wer einmal den Beruf in sich fühlt, dramatischer Komponist zu werden, der muß auch aus den engen Banden der Subjektivität herausstreben; er muß „hinaus ins feindliche Leben, muß ringen und streben“. Der dramatische Komponist erwächst nicht in der Stube; es ist nicht genug, den „Verlorenen Posten“ von Theodor Körner zum hundertsten Mal zu komponieren und dann die Partitur ins Pult zu legen und zu denken: „Du bist ein großer Mann!“ Es gilt, bei großen Musikwerken architektonische Rücksichten zu nehmen, den Bedingungen der Erscheinung gerecht zu werden, sich zu fragen: wie wird sich denn das auf dem Postament ausnehmen? Es gilt, unermüdlich nach der Aneignung des rechten Stoffes zu ringen, ja es liegt darin heut fast der tiefste Teil der Arbeit, es ist die dringendste, heißeste Frage. Der jemalige Stoff muß ein Stück des innersten Wesens des Dichtenden werden, er muß ihn aus sich neu zum blühenden, lebendigen Kunstwerke gebären. Da wird denn eben bei uns noch der Mangel an Reflexion, an Selbstkritik, am tiefsten künstlerischen Bewußtsein meist sehr fühlbar. Nur

[1] Österreichischer Komponist (1833—1893).

[2] Cornelius irrt hier: Mosenthal hat das Textbuch zur „Königin von Saba“ verfaßt.

Digitized by Google

eine Partitur und recht schwarz voll Noten, dann ist's gut. Ja, den Teufel auch!

Schreiben Sie für F-Hörner? nehmen Sie die Wagnersche Dreiheit für die Holzbläser an? sind wir schon gefragt worden. Aber Freunde, darin liegt es ja nicht! Merkt ihr denn noch nicht, daß heute starke oder zahme Instrumentation, modulatorisches und tonales Prinzip, Chor oder Nicht-Chor alles nur von einer wunderbaren Kunstentwicklung gegebene Mittel sind, mit denen wir Poesie, aber auch nur Poesie wirken sollen? Fragt, wie uns euer poetischer Gedanke gefällt, fragt, ob wir einen geistigen Inhalt in euch finden, dann wollen wir über die Mittel rechten. Wir sagen euch nur: D, e, fis im Anfang der Oberon-Ouverture! Da liegt das Geheimnis! Das ist doch gewiß keine Erfindung, das kann doch gewiß jeder sagen — und an dieser Stelle ist es von unnachahmlichem Zauber! Mit diesen drei Noten schließt sich die Pforte der Wirklichkeit hinter uns, jetzt gehören wir dem Feenreiche an. Das ist Poesie! Und da wir hier Weber berührten, so mögen unsere Kunstgenossen uns vergönnen, ihnen schließlich an einem hervortretenden Gegensatz unsere Meinung von der Forderung der Zeit zu erklären: Weber und Schubert. Die Art, wie Schubert dramatisch verfuhr, ist der überwundene Standpunkt. Er, der unerschöpfliche Lyriker, sucht nur ewig nach der Rahmen, die Überfülle seiner Melodien auszuströmen. Es ist ein pietätvolles Bestreben seiner tätigen Bewunderer, seinen Werken nachträglich Raum auf der Bühne zu verschaffen, dramatisches Leben haben sie nicht. Weber stand und fiel mit den Brettern, er verzehrte sich in der tiefen dramatischen Leidenschaft seines Innern; er starb an der Sehnsucht, Wagner zu werden. Er hatte, wie das sein Biograph sehr sinnig auseinandersetzt, das Ingenium der Berechnung, er lauschte vor der stummen Partitur die laute Wirkung ab, er lebte beständig von den Ausführenden umgeben, er hatte das tiefste Gefühl für das Monumentale, er griff ins eigene Herz, in das innerste Gemütsleben der Nation, er wurde durch das Zusammenwirken dieser Begabungen Schöpfer des deutschen Opernstils, ihm müssen wir folgen, wie Wagner ihm folgte. — Die Ausübenden werden sich aus dem Naturalismus, aus der Befriedigung in der halbwegs geglückten

Digitized by Google

Lösung ihrer Aufgaben heraus auf jenen Standpunkt vollen künstlerischen Bewußtseins emporzuringen haben, wo sie über dem Stoff stehend dem schaffenden Künstler auf halbem Wege entgegenkommen, wo sie mit ihrem inkarnierten Gefühl der Szene bildend und anregend auf den werdenden Dramatiker wirken, ihm die Stubenluft der Gelehrsamkeit mit dem frischen Hauch unmittelbarer szenischer Empfindung weghauchen. Sie müssen den Kitzel des Beifalls und des Hervorrufs auf offener Szene, der wegzufallen hat, mit dem gesteigerten Bewußtsein einer priesterlichen Mission, mit dem Dank des werdenden Dramatikers vertauschen.

Da das Aufstellen von Beispielen einmal, wie es scheint, unsere Leidenschaft ist, so wollen wir uns auch hier keinen Zwang auferlegen und die Künstler nennen, die uns als das Ideal dessen erscheinen, was die Zeit, was die Zukunft vom darstellenden Tonkünstler verlangt. Es ist der früh dahingegangene Ludwig v. Schnorr[1] und Rosa v. Milde[2] in Weimar. Schnorr vereinigte strenge musikalische Erziehung mit vielseitiger Bildung, ja mit dichterischer und musikalischer Erfindungsgabe, die ihm den kongenialen Einblick in die Welt des Schaffenden gewährte. Wir bewunderten an ihm vorzüglich die unbedingte Hingabe an Wagner, die des Jüngers an den Meister, und der Abend wird uns unvergeßlich sein, wo er den „Tannhäuser" unter persönlicher Beeinflussung Wagners ganz in einer von seiner bisherigen Auffassung verschiedenen Weise gab, manche Überzeugung gern als Vorurteil opfernd, um nur dem geheimsten Wollen des Meisters gerecht zu werden. Unauslöschlich steht uns die Erscheinung dieses edlen Sängers vor der Seele, und wir bewahren eines der letzten Worte vor seinem Hingang als ein Motto unserer Erinnerung, als ein Gedenkzeichen von der Unzulänglichkeit des Irdischen, wenn er sterbend sagte:

[1] L. Schnorr v. Carolsfeld, einer der größten Tenoristen aller Zeiten (1836—1865), von Wagner als Tannhäuser, Lohengrin und namentlich Tristan geschätzt. Vgl. Wagners „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", Ges. Schr. u. D. VIII, 177—194.

[2] (Geb. 1827), die erste Elsa, Margiana und Chimene, von Cornelius schwärmerisch verehrt. Vgl. Briefe von Peter Cornelius an Feodor und Rosa v. Milde; Weimar 1901.

Digitized by Google

„Ich werde den Siegfried nicht singen!“ Frau v. Milde ist uns ein Muster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, höchster Berufstreue. Künstlerisch nicht allein ihren Aufgaben gewachsen, sondern über denselben stehend, den Stoff sichtend und bildend, kommt sie dem Dichtenden mit einer poetischen Belebung bis in die kleinste Note, mit einer Erfüllung seiner Intentionen entgegen, die aus dem zu vollem Leben erblühten Bild seiner Phantasie den belebenden Funken neuer ungeahnter Schöpfungen in ihm erzeugen. Ganz nur an den heimatlichen Boden gebannt, auf dem sie erwachsen, und durch das geringe Volumen einer zarten und vollkommen geschulten hohen Sopranstimme zu weisem Verzichtleisten auf das Wirken in großem Raume gemahnt, allem weltlichen Treiben entfremdet, an der Seite ihres von gleich edlem Streben beseelten Gatten in wahrhaft patriarchalischer und priesterlicher Einfachheit ganz nur ihrem Berufe lebend, muß diese einzige Künstlerin in dem geschichtlichen Platz, den ihr die Teilnahme an dem Weimarischen Dezennium unter Liszt anweist, und in der wahren Begeisterung ihren ganzen Lohn finden, mit welcher alle Künstler und Laien erfüllt sind, denen ein Einblick in ihr Wesen vergönnt war.

Und das Publikum, ist es wirklich so unbestimmbar, so unfaßbar, haben wir es stets nur zu denken als die „bunte Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht“? Nein, das Publikum des deutschen Musikdramas ist das deutsche Volk, es wird unsres Mahnrufes nicht bedürfen, als bewußter Faktor einzugreifen in den Bau des volkstümlichen deutschen Dramas. Bei der Neugestaltung unserer Verhältnisse unter der Wucht und dem Ernst kommender Zeitereignisse wird auch unser Publikum die Schlacken der Laxheit der langen Restaurationsepoche immer mehr von sich streifen. Die Jugend geht mit Wagner, das haben wir immer mit Freude erlebt und erfahren. Sie wird von selbst die Zeiten herbeiführen, wo nicht länger die verdorbenen Erzeugnisse einer heruntergekommenen ausländischen Kunst unsere Bühne überwuchern dürfen. Sie wird mit heiligem Ernst endlich einmal den Offenbachschen Schwindel auspochen, diese Blume, die nur auf dem Mist verderbter sozialer Zustände gedeihen konnte. Sie wird mit stürmischem Ruf nach der Betonung des deutschen Elements, nach der Bevorzugung deutscher

Digitized by Google

Talente verlangen, ohne das gastliche Tor des deutschen Vaterlandes verschließen zu wollen, wenn sich die Muse der Nachbarvölker einmal wieder auf ihr besseres Selbst besinnt. Lessing hat einem Racine den Krieg erklärt und der deutschen Poesie die Wege gebahnt. Welch eine erhabene Erscheinung aber ist Racine gegen Verdi![1]

Eine Schar jüngerer Geister, und wir haben im Lauf dieser Zeilen einige Namen aus ihr hervorgehoben, strebt, nach dem Vorgange Wagners, nach dem Leben, welches die Bühne verleiht. Wo die Kräfte auch noch im Ringen, im Gähren sind, da heißt es Raum zur Entfaltung, Zeit zum Werden, Gelegenheit zur stufenweisen Entwicklung zu geben. Dieser moralische Druck, dieses Eingreifen und belebende Entgegenkommen der Bühnenverwaltungen den Dichtern, den Ausübenden gegenüber ist es, was wir von einem fortschreitenden, in deutscher Gesinnung sich befestigenden Publikum erwarten.

Es ist in Deutschland in neuester Zeit der Versuch gewagt worden, die von uns angedeuteten vier Faktoren zu einem volltönenden Akkord zusammenzustimmen, in einer kleinen deutschen Residenz das Beispiel aufzustellen, was Deutschland im großen vermöchte, wenn ein großartiger Bildungsdrang und Schönheitstrieb an die Stelle geistloser Routine träte, wohlberechnetes künstlerisches Wollen zufälliges Treiben und Gehenlassen ersetzte, Liebe zur Kunst und edler Gerechtigkeitssinn für alle der kleinlichen Intrigue und engen Parteirücksichten das Feld abstritte, der Versuch, mit dem kräftigen Ruck des Jahres Achtundvierzig aus der charakterlosen Haltung des deutschen Opernrepertoires durch alle zu Gebote stehende Hebel der Anregung, Förderung, Pflege und Entfaltung vorhandener Kräfte ein neues Repertoire zu schaffen, Künstler und Publikum läuternd auf die Stufe der Leistung und des Verständnisses zu heben, welche dem höheren geistigen und ethischen Gepräge entsprach, dessen Siegel Beethoven der deutschen Tonkunst aufgedrückt hatte.

[1] Hier ist natürlich nur der mit den krassesten Effekten arbeitende mittlere Verdi gemeint; die bewundernswerte Stilwandlung des greisen Meisters in Aida, Falstaff und Otello sollte Cornelius nicht mehr erleben: Aida begann ihren Triumphzug durch Deutschland im Todesjahr unseres Meisters.

Digitized by Google

Es war Franz Liszt, der in Weimar diesen Versuch wagte. In ihm hatte sich die Virtuosität, auf ihrer schwindelndsten Höhe angelangt, zur Umkehr von den Pfaden schwärmenden Selbstgenügens auf die Bahnen der höchsten Kunstziele besonnen, sie war inne geworden, welch hohen Beruf sie für die Befriedignng eitlen Glanzes eintauschte, indem sie sich zur Trägerin des Geistigen in der Kunst machte und sich mit Stolz bewußt werden durfte, diesem erst die volle Wirkung, die schönste Erscheinung zu verleihen. Alles, was Liszt so sichtbar zu einem Auserwählten unter den Berufenen stempelt, die Vereinigung der seltensten Geistesgaben mit dem seltensten Lebensweg, die höchste Vollendung des ausübenden Künstlers mit dem edelsten Schaffensdrang des nun erst sich voll entfaltenden Tondichters, der in Berührung mit allen Kreisen des Lebens gewonnene Takt des Weltmanns mit einer unerschütterlichen Herzensgüte, welche nur aus sich selbst ihr bindendes Gesetz nimmt, aber über alles das hinaus der aufs große und ganze gewendete Sinn, dieser schönste Eifer, allen gerecht zu werden, alles mit Liebe zu umfassen, die unermüdlichste Berufstreue und unbedingte Rücksicht auf die Kunst und ihr Heil, welche einzig den großen Künstler macht, befähigten Liszt im vollsten Maße zu der Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Was ihm aber den Mut und die Zuversicht zu seinem großen Unternehmen gab, was ihm den Moment als den zu solcher Schilderhebung geeigneten erkennen ließ, war die geistige Erscheinung Wagners mit seinen Tondichtungen und Schriften, und das Werk, welches dem neuen Kreuzzug gegen die Philister als leuchtendes Banner vorangetragen wurde, war der „Lohengrin". Um dies Banner entbrannte der Kampf am heftigsten, es entschied aber auch den Sieg am durchgreifendsten, als es, von Lisźts Hand gehalten, den Weg durch ganz Deutschland ging.

Es war eine alleinstehende, wohl in so schöner Weise schwerlich sich je wiederholende Erscheinung im Kunstleben, diese Lisztsche Epoche in Weimar, dieser tönende Vollklang zwischen unseren vier Faktoren, wie ihn Liszt mit Überwindung der schwierigsten Hindernisse, mit einer oft schmerzlichen Beschränkung der Mittel, mindestens auf eine oder die andere Zeit hinaus, mindestens bei hervortretenden Momenten zum Ertönen brachte. Gestützt auf den feinen Kunstsinn und

Digitized by Google

das ernste Wollen seiner erhabenen Gönnerin, der Großherzogin Maria Paulowna, deren Eintritt in Weimar Schiller mit seiner „Huldigung der Künste" gefeiert hatte, fand Liszt in der Bühnenverwaltung seines Freundes Ziegesar, später in dem kunstsinnigen und edelgesinnten Marquis v. Beaulieu,[1] der unter anderem die ersten historischen Schauspielvorstellungen veranlaßte und Platens „Treue um Treue" zuerst und einzig auf die Bühne brachte, die entgegenkommendste Aufnahme für seine künstlerischen Pläne. Die schaffenden und ausübenden Künstler wußte er durch den nie versagenden Zauber seines Wesens zu einer Einheitlichkeit des Strebens, zu mehr oder minderem Aufgeben kleinlicher Persönlichkeiten zu begeistern, daß dann auch das Publikum, das sich anfangs starr, widerstrebend, verkennend zeigte, mehr und mehr von der Überzeugung ergriffen wurde, hier vor einem besonderen Geiste zu stehen, hier Zeuge eines außergewöhnlichen Kunsttreibens zu sein und dann im zündenden Moment sich doppelt dankbar für die ihm gebotenen Gaben der Kunst zeigte.

So erinnern wir uns mit wirklicher Freude an die Andacht, mit welcher besonders jedesmal das Fest des „Lohengrin" gefeiert wurde, und wir dürfen sagen, daß uns zum erstenmal in München so recht heimisch zu Mute wurde, als wir gelegentlich der Mustervorstellung des „Lohengrin" dieselbe andachtsvolle Stille wahrnahmen, wie wir sie in Weimar gewohnt waren! Dieses Lauschen der Massen wirkt wie ein Segen auf die Seele des Künstlers; er ahnt dann die weihende Gegenwart der Musen! Nur mit ernster Wehmut vermögen wir an die Zeiten Liszts in Weimar zurückzudenken, als an eins jener Sageneilande, das man nur einmal findet und zu dem kein Weg zum zweitenmal führt, wo eine Schar hochbegabter Knnstjünger in Liszts Kreisen Leben empfing und Leben verbreitete, wo nacheinander und zugleich ein Bülow, Joachim, Raff, Damrosch, Reubke,[2] Lassen, Klindworth, Bronsart, Tausig, Weißheimer, Pohl[3] ihre mannigfaltigen Gaben

[1] Karl Olivier Frhr. v. B.-Marconnay (1811—1889) war von 1851 bis 1857 weimarischer Hoftheaterintendant.

[2] Julius R. (1834—1858).

[3] Richard P. (1826—1896), namentlich als Musikschriftsteller im Interesse der neudeutschen Richtung bekannt geworden.

Digitized by Google

und Kräfte bildeten und entfalteten, wo vom Theater und dem Konzertsaal, von den Hoffesten und dem Salon Liszts bis in die Studierstuben der Musiker, bis in die Familienfeste und Künstlersoupers hinein Poesie und Musik ihre lebenverklärende Macht übten. Hektor Berlioz kam zu wiederholten Malen von Frankreich herüber, er, den die Künstler des neuen Weimar als den dritten Meister der jungdeutschen Schule erkannten und priesen, lernten und verfochten. Liszt stellte seinen von glühendem Realismus durchhauchten „Benvenuto Cellini", die Künstleroper, neben Wagners hochidealen „Lohengrin". Auch da galt es Kampf nah und fern, doch feierte Liszt bald den Triumph, den befreundeten Meister in Weimar bei Hof und Volk populär werden zu sehen. Da schwebten die Geister Byrons und Schumanns glühend vereint im „Manfred" über die Szene, und wie man sich auch bestrebt hat, dies Werk durch verbindenden Text dem Konzertsaal anzueignen, es erhebt den bleibenden, dringenden Anspruch, auf der Bühne zu wahrem Leben und voller Wirkung zu gelangen, wie bis jetzt einzig Liszt und Weimar sie ihm verliehen. Da ward „Genoveva" von Schumann wieder aus der Öde des Schweigens zu Ehre und Heiligkeit geleitet, Glucks ehrwürdiger, hehrer Schatten ward heraufbeschworen, und neben Wagners „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer" ertönten „Armida", „Alceste", „Orpheus", „Iphigenie". Sobolewski, das Prototyp des echten deutschen Kapellmeisters, mit seinem Leid und seinem Kunstenthusiasmus, mit seiner Armut an Gütern des Lebens und seinem Reichtum an tiefen Gedanken, brachte die Blüte seines geistigen Ringens, die ureigentümliche „Comala" auf dem Altar der Kunst dar. Anton Rubinstein, der statt der drückenden Last irdischer Güter Kisten voll Kompositionen aus Rußland brachte, erlebte hier die erste Aufführung seiner „sibirischen Jäger", seines „verlorenen Paradieses". Joachim Raff, dessen kritische Schärfe, dessen umfassende philosophische Bildung belehrend und anregend auf seine Kunstgenossen wirkte, gab hier seinen „König Alfred", aus welchem vor allem die Final-Fuge des zweiten Aktes als eine Verbindung künstlerischer Musikformen mit lebendiger dramatischer Wirkung uns einen bleibenden Eindruck

Digitized by Google

hinterlassen hat. Eduard Lassen, mit allen glänzenden Mitteln der belgischen Musikschule ausgestattet, strömte in den lieblichen, sinnigen Melodien seines „Landgraf Ludwig“ die italo-französischen Eindrücke seiner Lehrzeit aus, während er im „Frauenlob“ schon mit Meisterschritten sich an die Lösung tieferer Seelenkonflikte wagte und seine künstlerische Individualität durchdrungen von der Aneignung der Prinzipien Liszts und Wagners zeigte. Der feurig ernste Damrosch prüfte hier zuerst seine Schwingen in der Musik zu Schillers „Jungfrau“, für die wir keine bessere Bezeichnung finden können, als die, mit der wir sein eigenes Wesen andeuteten; der sinnig spekulative Karl Stör fand seine poesievolle begleitende Musik zu Schillers „Glocke“, der wir nur wünschen möchten, daß sie mit ihren sprechenden Akzenten, mit ihren tief empfundenen Klängen sich überall in Deutschland einbürgerte, wo man Schillers Gedicht szenisch darzustellen pflegt; sie ist entschieden bedeutender und besser, als die, welche man sonst in Deutschland aufzuführen für gut genug findet.[1]

Und alle diese reiche Kunstentwicklung anregend, fördernd, ins Leben rufend, entfaltete Liszt selber immer reicher und voller die Schwingen seines Genius, von Mond zu Mond, von Jahr zu Jahr. In stets vollendeterer Form sahen wir seine sinfonischen Dichtungen entstehen, sahen seine Musik zum „Prometheus“ in ihrer antiken Einfachheit werden, bis er in seinen Psalmen, seiner Männermesse, seiner großen Messe für Gran, seiner „Elisabeth“, deren erste Teile noch in Weimar entstanden, den Weg immer sicherer betrat, auf dem wir ihn noch heute in vollem Schaffen und Wirken begrüßen, den Weg durchgreifender Reform der in Weltlichkeit und Glaubenslosigkeit erschlafften und verkommenen kirchlichen Musik. Welch künstlerisch ereignisreiches Leben war es, was zwischen allen diesen hervortretenden Momenten sich hinzog! Welche Kunstgenüsse bot jeder Sonntagmorgen bei Liszt, wo die Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart in der vollendetsten Darstellung geboten wurde! Welche Studien enthielten die Proben zu den großen Musikaufführungen, welche Wunder erlebte man an

[1] Cornelius denkt wohl an die selbst heute noch vielgespielte Romberg'sche Komposition.

Digitized by Google

Liszts Gehör, an seiner leitenden und darstellenden Hand, an der Art, wie er sich mitzuteilen, wie er zu begeistern, zu elektrisieren wußte. Welche Freuden gemeinschaftlichen Strebens und Zusammenwirkens bot das neidlose Verhältnis der jüngeren Kunstgenossen mit ihrem verehrenden, hingebungsvollen Anschmiegen an den leitenden Geist und Willen des Meisters! Wie fröhlich waren unsere Abende, wie laut unsere Nächte! Das Motiv des „fliegenden Holländer" war unser Erkennungszeichen auch im sternlosen Dunkel, die Königsfanfare aus dem „Lohengrin" war unser letzter Gruß, wenn wir uns von Liszt trennten, und die siegestrunkene Posaunenmelodie von dem dritten Akt des „Lohengrin" sangen wir dem ersehnten Meister Wagner entgegen, als wir einst im Künstlerextrazug den Verbannten in der Schweiz aufsuchten![1]

Fülle solcher Erinnerungen, Hoffnung auf ein neues Entfalten schöner Kunstzustände, Ahnung eines tieferen Zusammenhangs jener Vergangenheit mit dem schimmernden Augenblick überkam uns, als wir dem „Lohengrin" in München unter Bülows leitender Hand wieder begegneten! Bülow! Welche Bahn hat er durchlaufen, bis er an diesem Punkt anlangte, den wir wohl seinen Zenit nennen möchten! Seit er als musikdilettierender Student der Jurisprudenz, dem Willen der Eltern nach auf eine diplomatische Karriere lossteuernd, in Dresden zum ersten Mal den „Rienzi" von Wagner hörte, war sein Leben entschieden: er wurde Musiker und Wagnerianer zugleich. Flucht aus dem väterlichen Hause führte ihn nach langen, schmerzlichen Kämpfen zu Wagner, unter dessen Ägide er seine ersten Opern dirigierte. Wagner sandte ihn an Liszt, und seitdem erst eignete sich Bülow im vollen Bewußtsein des Weges, den er zu gehen hatte, die Virtuosität an als Mittel zum Zweck. Aber während er hier mit eisernem Fleiß, mit schwierigster Selbstverleugnung des geistvoll übersprudelnden, jugendlichen, liebebegehrenden Wesens Klavier spielen lernte, sich, ein Siegfried, die Waffe schmiedete, mit welcher er den Drachen zu töten, aber auch Brünnhilde zu erringen hatte, riß seine unruhige Feuerseele alle umgeben-

[1] Im Oktober 1853; die Zusammenkunft fand in Basel statt, wohin Liszt und seine Jünger vom Karlsruher Musikfest aus einen Abstecher machten.

Digitized by Google

den Geister in den Strudel der Wagnerbewegung. Mit der logisch gespitzten Feder, mit dem geistsprühenden Wort, mit den immer überzeugungsgewisseren Klavierfingern war er so recht eigentlich der Peter v. Amiens, der die Wunder seines gelobten Landes, die Leiden christlich-asketischer Kunstgeister unter der Dirigierpeitsche gewisser Soldschurken so anschaulich zu machen wußte, daß die Schar gewappneter Geister immer mehr anwuchs, die sich unter Gottfrieds Banner stellten! — Bülow ist der vollberechtigte geistige Erbe Liszts, und, wie dieser auf den lebenwirkenden Wunsch Maria Paulownas, ist er durch den heilwaltenden Ruf Ludwigs des Zweiten nach seinem Siegeszug durch die Konzertsäle der Musikwelt an die rechte Stelle beschieden, München zu dem festen Ausgangspunkt zur Begründung eines erhöhten, geläuterten Musiktreibens in Deutschland zu weihen, neben der Anlage einer hohen Schule für Musik durch dramatische Mustervorstellungen und durch Musterkonzerte dem Vorgange großer dichtender Geister auch durch vollendetes Wiedergeben in der Ausführung nachzuringen, den hohen deutschen Tongeist in vollkommenem Körper zu inkarnieren. Es muß einem eingehenden dramaturgischen Bericht vorbehalten bleiben, den „Lohengrin" unter Bülow, den er spielt wie eine der großen Sonaten von Beethoven, ausführlich zu schildern.

Schon folgte dem „Lohengrin" eine vollendete Aufführung unseres klassischen „Hans Heiling"; „Tannhäuser" in der neuen Bearbeitung steht bevor, die „Meistersinger" wird uns der Herbst bringen; das wird uns wiederholt Gelegenheit geben, die Kunstgenüsse dieser neuen Ära Münchens vollständiger wiederzuspiegeln, für diesmal lag uns nur daran, den Zusammenhang anzudeuten, in welchem wir Bülows Wirksamkeit in München erkennen. Wir wollten nur sagen: der „Lohengrin" ist in München eingezogen, das siegesgewohnte Banner der erneuten Kunst, Bülow hält es in festen priesterlichen Händen, hoffen wir glückliches Gedeihen für diese Schöpfung neuer Kunstzustände, die aus dem „Werde!" eines nur für das Höchste und Edelste begeisterten Einzelwillens hervorgegangen ist!

Digitized by Google

Das Fest des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" in Meiningen.

(Augsb. Allgem. Zeitg. vom 6. und 7. September 1867.[1] Wiederabgedruckt: Almanach des „Allgem. d. Musikvereins" 1. Jahrgang, 1868, S. 178—190.)

Über den vergänglichen Erscheinungen des Lebens steht die bleibende, ewige der Kunst. An ihr vergleichen, an ihr messen wir, was uns der Tag, was uns der Augenblick bietet, und wir fragen uns daher auch zunächst: dienen diese Feste überhaupt und das jüngst erlebte insbesondere zum Heil, zur Förderung der Kunst? Gehen sie darauf aus, tragen sie dazu bei, die reine Idee der Kunst mehr und mehr von umhüllenden Nebeln zu befreien, ihr zur befruchtenden Einwirkung auf das Leben zu verhelfen, ihre Fülle des Reichtums mehr und mehr allen, dem Volke, der Welt, zu erschließen, die Künstler zum Wirken, die Hörer zur Teilnahme anzueifern?

Indem wir unmittelbar nach dem fröhlichen Erlebnis des Festes, unter dem Eindruck innigen Kunstgenusses und mannigfachen persönlichen Austausches mit Künstlern, diese Fragen von ganzem Herzen mit ja beantworten dürfen, fühlen wir uns aber auch um so mehr gedrungen und berechtigt, uns den Einzelerscheinungen gegenüber sichtend und prüfend zu verhalten. Was wir auf diesem Weg geben, ist nur unsere Wahrheit, wir maßen uns nicht an, ihr ein Gepräge allgemeinen Urteils geben zu wollen; aber wir glauben, daß man sie nicht ganz unwert wird halten dürfen, weil wir sie ebensogut als ein Scherflein auf dem Altar der Kunst darbringen möchten, wie die Künstler, welche die reichere Gabe ihrer Werke darboten.

[1] In einem Brief der Fürstin Wittgenstein, der Freundin Liszts, an Adelheid v. Schorn, die Verfasserin des Buches „Zwei Menschenalter", heißt es darüber (15. Sept. 1867). Avez-vous lu les articles du 6. et 7. Sept. de la Beilage dans la „Allgemeine Augsburger"? Si non, faites-moi le plaisir de vous les procurer et de les parcourir. Vous devinerez combien ils me font plaisir — car le cher et bon Cornelius n'a fait que donner une forme charmante à un sentiment si général qu'ici à Rome mes amis m'ont apporté ces feuilles en me disant: „Das ist wahr!" (Zwei Menschenalter, Berlin 1901, S. 125.)

Digitized by Google

Ja, es ist ein edler, ein schöner Drang, aus welchem dieses Streben nach einer zeitweiligen Vereinigung des Vereinzelten, nach einem Messen der Kräfte, nach einem neidlosen Empfinden und Genießen künstlerischer Gemeinsamkeit hervorgeht. Noch schwärmt und wogt uns in unmittelbarem Erinnern dieses Gewühl von Menschen mit seelenerregten Gesichtern, die doch mehr oder minder den Abglanz eines geistigen Lichtes in sich trugen, wie sie es nun bleich, blühend oder ein bißchen sonnverbrannt wiederspiegelten. Ein zu solchem Fest auserwählter Sammelpunkt ist dieses grünende Meiningen, diese Gartenstadt, diese freundliche Stätte der Lebenden, die zugleich in ihrem kleinen alten Friedhof, den der große Lustgarten wie ein schlafendes Kind in den Armen hegt, einen schönen Fleck deutscher Erde, ein wildgereimtes Idyll von Trauereschen, Birken, Tannen und alten Akazien birgt. „Ein schöneres Denkmal steht in unseren Herzen," heißt es auf einem Stein, welchen die Bürger zwei Brüdern Uttenhoven gesetzt haben. Dieser Name bleibt uns im Gedächtnis, als wenn die edlen Herren uns beim Fest Obdach gegeben hätten. Haben wir doch eine trauliche Stunde in der Umzäunung ihrer jetzigen Behausung erlebt. Um so gefaßter, mit um so mehr Willensmut kehrten wir dann in die Schar der Lebenden zurück, unter ihnen vor allen zu Franz Liszt, den wir seit nun sechs Jahren nicht mehr gesehen hatten.

Eine leise Befangenheit vor dem geistlichen Kleid, welches der Meister seitdem seinen übrigen Würden zugefügt hatte, wurde augenblicklich Lügen gestraft und behaglich ins weite getrieben, als wir den unveränderten, geistig immer jungen, teilnehmenden und nachsichtigen Liszt in ihm fanden. Hat er sich in etwas verändert, so ist es nur in der sein Wesen vollendenden und verklärenden Ruhe des Gemütes, welche er in diesen Übergangsjahren gewonnen hat. Jede Bitterkeit, jeder heftige Ausfall auf ihm Entgegengesetztes ist von ihm abgestreift; er sagt nicht mehr zürnend und eifrig: „Werdet anders!" Aber seine in strengem Kampf mit dem eigenen Selbst erworbene freundliche Würde macht stille Propaganda für sein Wesen, deren Überredung sich der Anschauende gern in die Worte übersetzt: „Werdet auch so!"

Eine solche Persönlichkeit ist die recht geeignete, versöhnend, aus-

Digitized by Google

gleichend und vereinigend zu walten für eine Masse von künstlerischen Individualitäten, mit hunderterlei Sonderinteressen und Sonderbestrebungen, wie ein solches Fest sie zusammenbringt. In Liszt dürfen jüngere Strebende einen Trost für langes Verkennen, eine Ermutigung zu festem Ausharren, ein Muster von Opferwilligkeit und Gerechtigkeit für andere, eine Mahnung zu eifrigem Erfüllen künstlerischer und menschlicher Pflichten zugleich sehen. Das war es denn auch, was neben der Begeisterung für die Kunst den einheitlichen Rhythmus in dem gemütlichen Verlauf dieses Festes bildete, daß unter allen Versammelten wohl im Verhältnis nur äußerst wenige waren, die Liszt nicht während seines langjährigen Wirkens in Mitteldeutschland in Kunst oder Leben gefördert hätte, durch Rat und Tat, Wink oder Wort, Brief oder Rede, und das Gefühl ging durch alle, daß man einen Mann den belebenden Mittelpunkt des Festes bilden sah, der neben der allgemeinen Volkstümlichkeit, deren sich Liszt in diesem Teil von Deutschland bis auf den letzten Mann erfreut, noch eine andere höhere genießt — die Popularität unter den Künstlern.

Das ist ein großes Wort, und wer da weiß, welch reizbares, empfindliches und auch selbst den Regungen des Mißtrauens und Mißgönnens leichter zugängliches Herz dem Künstler mitgegeben wurde, der wird mit uns die schöne Kraft in Liszt anerkennen, welche diese Herzen zu überwinden, zu gewinnen weiß. Wer ihn so unter dieser Schar mittel- und norddeutscher Künstler sah, der übersprang im vollen Anschauen des Augenblicks völlig den Zeitraum, welcher den Meister von Deutschland fern gehalten hatte. Er war ganz der thüringische Generalkapellmeister, der Freund der Herzoge, das Haupt der Künstler, der Mann des Volks. Wir konnten den Wunsch nicht unterdrücken, daß Liszt seinen Hohenstaufendrang nach Italien aufgeben und hier in der deutschen Heimat die Stätte für sein umfassendes Wirken suchen und finden möchte. Hier würde mehr und mehr volles Vertrauen und ehrende Anerkennung seinem Streben entgegenkommen, und es wäre möglich, daß unter seiner Ägide der „Allgemeine Musikverein", der in seinem Bestande doch mindestens die einmal gegebene Form bilden kann, unter welcher ein gemeinsames deutsches Kunstbestreben anzubahnen

Digitized by Google

wäre, endlich alle noch widerstrebenden Elemente in sich aufnähme und zu einheitlichem Wirken in sich vereinigte.

Vier aufeinanderfolgende Konzertabende teilten sich in die fast überreichen musikalischen Spenden des Festes. Im ersten Konzert fesseln uns vor allem drei bedeutsame Erscheinungen: Bülows „Nirwana", Damroschs Violinkonzert,[1] Lassens Sinfonie. Bülows Werk hatte uns im Lesen der Partitur den überzeugendsten Eindruck hinterlassen, wir wiederholten uns gern jeden einzelnen geistvollen Zug, jedes ausdrucksvolle Motiv, die Liebesmelodie haftete uns in Kopf und Herzen. Wir fanden in diesem Werk das formvollendetste des Autors. Von dem Boden der sinfonischen Dichtungen Liszts ausgehend, sahen wir es das glückliche Ziel erringen, den dort uns zu häufig durch musikalische Deklamation unterbrochenen musikalischen Fluß völlig verschmolzen herzustellen und die geschlossenste einheitliche Form zu dem reichen Gedankeninhalt zu gewinnen. Doch als hätten wir ein bedeutendes Individuum bis jetzt nur im Bilde geliebt, als fiele uns bei der endlichen persönlichen Begegnung ein unsäglich anderes, fremdes auf, das wir früher nie empfunden hatten, das in der Miene, in den Geberden liegen mochte, so hinterließ uns die gelungene Aufführung des Werkes unter Damrosch, sein reales Entgegentreten mit diesen dunklen unheimlichen Tonfarben, mit dem an Wahnsinn grenzenden Schmerz des Ausdrucks ganz zerstört, verwirrt, unversöhnt und grollend. In Beethovens Coriolan und im ersten Satz seiner neunten Sinfonie, in Schumanns Manfred-Ouverture, wenn die schmerzlichsten Töne erklingen, welche menschliches Leid der Brust des Künstlers entriß, so bleibt uns doch die erleichternde Träne!

Die Schmerzen des Nirwana sind tränenlos, hoffnungslos, erlösungslos. Nein! wir behaupten: das ist unser ganzer Bülow noch nicht, das ist nur ein Stück seiner Biographie, es ist nur das künstlerische Zusammenfassen einer Epoche des schmerzlichsten Ringens, des zerstörendsten Selbstverneinens dieser edlen, vornehmen Natur. Er wird uns das nächste Kapitel nicht schuldig bleiben, er wird

[1] in D-moll; Leop. Damrosch (1832—1885), später bekanntlich in New-York zu führender Stellung gelangt.

Digitized by Google

uns auch das hohe Lied seines Siegs singen, daß wir dann versöhnt und teilnehmend auf die Zeit zurückblicken, deren einseitiger Ausdruck in der Nirwana uns mit einer Trauer ohne Versöhnung, ohne Trost erfüllte. Aber so leicht beweglich ist das menschliche Herz, daß wir einen eigentümlichen Rückschlag unserer Empfindungen erlebten, als am Ende des Konzerts Eduard Lassens Sinfonie aufgeführt wurde — ein Werk von der bestechendsten Formengewandtheit, von einem meisterlichen, behaglichen Spielen mit überraschenden und doch ungesuchten Instrumentaleffekten, die ihm überall eine Mehrheit von Zustimmenden sichern werden. Ganz erbaut und hingebend überließen wir uns den anakreontischen Gesängen des ersten Satzes. Als aber das Andante, als das Scherzo (ein unwiderstehliches Dacapostück!), als das Finale ohne jede Gegensätzlichkeit nur immer wieder diese unbedenkliche, zuletzt nicht einmal mehr allzu wählerische Lebenslust atmete, dieses etwas zu ungetrübte „Bejahen des Willens zum Leben", da stieg Hamlet-Bülows Bild mit ironischem Zucken um die Lippen vor uns auf, da wandten sich Goethes Liebesworte fast zum Kunstgesetz um, wenn er sagt: Lieber durch Leiden möcht' ich mich schlagen, als so viel Freuden des Lebens ertragen!", und wir wurden wieder gerechter gegen Bülows herbes totlüsternes Verneinen.

Zwischen das zu einseitig betonte Sein oder Nichtsein dieser beiden Tondichter trat für uns das Violinkonzert von Damrosch in eine zwischen großer und kleiner Terz schwebende Mittelstellung. Unter dem geschickten Bogen dieses geistvollen Musikers wuchsen Schmerz und Lust, irdisches Dasein und ein Schwärmen darüber hinaus, Liebesdrang, Scherz und Laune in bunten Tonbildern aus den Saiten. Das Gemüt, das sich da aussprach, war eine Schwalbe, unterm Dach des Menschen nistend, um sich jeden Augenblick in die Lüfte zu stürzen, aber ängstlich am Boden flatternd, wenn ein Sturm nahte. Da waren wir von Anfang bis zu Ende gern dabei, gesellten uns dem Tondichter, duckten unter, wenn uns etwas Kummer machte, waren übermütig froh, wenn uns eine Lust beschert wurde. Es war etwas von der Magie in diesen Tönen, welche die Klügsten täuscht und doch jedem Kind verständlich ist — vom Schlag des Herzens.

Digitized by Google

Ein anderer Komponist Weimarischer Richtung erlebte an diesem Tag einen Wendepunkt in seiner Laufbahn: Felix Dräseke. Er hatte bisher als das Schmerzenskind der Schule gegolten, und noch im Jahre 1861 hatte er mit einem wagnisreichen Marsch und einer gedrungen gebauten, aber annoch sich selbst in den Haaren liegenden Germania das Urteil der Künstler, dieses Publikums von Feuerwerkern, wie Liszt mit Schopenhauer zu sagen pflegt, gegen sich. Diesmal hatte Dräseke in seiner Wahl den glücklichen Griff in eine etwas harmlosere Vergangenheit getan, und das von echt dramatischem Leben durchhauchte, gesang- und seelenvolle Duett aus seiner Oper „Sigurd" fand allerseits eine stürmisch liebevolle Aufnahme. Dräseke hat eine bedeutende Anlage zu großartigem Satzbau und geistvoller Ideenverkettung; möge er sich dahin abklären, den einfachen Zug schöner Melodie, an welcher sein Duett sich so reich erwies, sich nicht durch gewaltsame Geistreichheit zu verkümmern, wie dies selbst noch in seiner genialen Ballade vom König Helge der Fall ist, welche während dieses Festes der begabte Sängerkomponist Eilers aus Coburg vortrug, so haben wir von seinem kräftigen, unverdorbenen Geist sicher noch reiche Gaben zu erwarten. Das Duett selbst ließ nur ein tieferes Eingehen auf die Natur der menschlichen Stimme und ein schonenderes Anschmiegen des Orchesters an dieselbe zu wünschen übrig.

Von dem uns werten Meister Robert Volkmann, dessen Anschluß an den deutschen Musikverein wir so manchem einsiedlerischen Verhalten gegenüber mit Genugtuung begrüßen, hörten wir einen Sappho-Monolog mit Orchester, und freuten uns vor allen Dingen dieses sinnigen Strebens nach Vergeistigung der Konzertarie. Das Stück gefiel uns ausnehmend gut von dem Augenblick an, wo die Wogen sich türmen, nur begriffen wir nicht recht, wie diese doch etwas geduldig schmachtende Sappho der ersten Hälfte sich so plötzlich hineinstürzen mochte.

Das Kirchenkonzert des zweiten Tags brachte uns die höchst interessante Bekanntschaft mit dem Salzunger Kirchenchor unter Leitung seines Direktors, Herrn B. Müller. Die Blüte der Leistungen dieses Chors liegt in dem wunderbaren Ansetzen und Aushalten einer ganz besonders gefärbten Mezza-voce, eines fast un-

Digitized by Google

glaublichen Pianissimo. In der »Media noche« von Perez[1] erschien uns der Wechsel zwischen diesem Pianissimo und einem Forte, das bei dem etwas ungefügen Klang der Knabenstimmen in den höhern Sopranlagen nicht als schön gelten dürfte, zu grell; in dem hehren Bachschen Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" erschienen uns bei vollendet verschmolzenem Stimmenklang die Tempowechsel etwas gesucht — dagegen verstummt alle kritische Mäkelei vor der vollendeten Vortragsweise und dem rührend einfachen Ton, womit dieser Chor das Lied von Prätorius[2] sang: „Was ist es doch, mein Herz?" Hier deckten sich Gedanken und Ausführung völlig in der Einfalt, Anmut und Herzlichkeit dieses Liedes. Der Komponist war ein Thüringer, wie uns das Textbuch mitteilt, und wahrlich, so ist dieses Land, so sind die Menschen, die es bewohnen, wie es in diesem Liede klingt, das umfängt wie Schatten der Buchen und Tannen unter einem lachend blauen Himmel. Reine Luft! reiner Atem!

In diesem Liede war es eine wirklich gedichtete Vortragsnuancierung des Dirigenten, welche dem Ganzen einen Zauber verlieh, und welche in einem fast unmerklichen Rücken und Anhalten der Altstimme gegen den jemaligen Schluß hin bestand. Mit den Leistungen des Chors wetteiferte die Weimarische Kapelle durch den Vortrag des Finale der Sonate für Geige allein von Bach, welchem das Glockenpräludium der dritten Sonate für Klavier und Violine vorherging. Beide Stücke hatte der Kapellmeister Karl Stör[3] aus Weimar sehr fein und sinnig auf das Orchester übertragen, wobei im Präludium die Geige Solo blieb, und durch Herrn Kömpel in ebenso vollendeter als musterhaft anspruchsloser Weise vorgetragen wurde. Als er dann mit acht Kollegen das blendende musikvolle Allegro in E-dur in einem reißend schnellen Tempo loslegte, von vollem Orchester getragen, da erfüllte uns ein wahrer

[1] Davide P. (1711—1778), italienischer Komponist spanischer Abkunft. Media noche (spanisch) heißt Mitternacht.

[2] Michael P. (1571—1621), der berühmte Komponist und Musikschriftsteller.

[3] St. (1814—1889), war 1858 Liszts Nachfolger als Hofkapellmeister, wurde aber bald durch Lassen abgelöst.

Digitized by Google

Jubel, und gewiß in allen Konzertsälen, denen wir dieses Bach-Störsche Stück dringend empfehlen, hätte der anhaltendste Beifall diese glänzende Leistung belohnt. Das Konzert fand den krönenden Abschluß in zwei biblischen Kompositionen Liszts, dem dreiundzwanzigsten Psalm und den „Seligkeiten" nach Matthäus. Der Psalm, von Fräulein Spohr aus Coburg mit breit ausgebendem vollen Mezzosopran vorgetragen, ist eine äußerst liebliche, wirkungsvolle Komposition; nur ist uns die Auffassung des Textes zu real, wir finden keine Mystik darin. Wie wir vor manchen büßenden Magdalenen bedeutender Meister die geistige Bedeutung über den sinnlich schönen Formen vergessen, so läßt uns hier das liebliche Mädchen, das von seinem Hirten spricht, zu wenig die Seele durchleuchten, die auf ihren Gott vertraut. Vielleicht war es die etwas rationalistische und leider im Wortausdruck nicht glückliche Fassung Herders, die hierin einen zwingenden Eindruck auf Liszt übte. Wir hätten gewünscht, daß er Luthers einfältig schlichte Prosa zugrunde gelegt hätte, die gerade in diesem Psalm einen so herrlichen, gläubigen deutschen Klang hat. Die „Seligkeiten", von Herrn v. Milde mit einem wahrhaft verklärten Ton gesungen, sind ein längst anerkanntes Meisterwerk von Liszt, das niemals seine Wirkung auf die Gemüter versagt. Die ersten sieben Strophen bieten eine Verbindung von Einfachheit und Neuheit in der Harmonisierung mit Wahrheit und Natürlichkeit der Deklamation, die gewissermaßen das gelöste Rätsel eines neuen Kirchenstils in sich enthalten. Nur das zu lange Ausdehnen der letzten Strophe, das fast wieder sinnliche Ausmalen der Seligkeit, das zu volle Sättigen an immer wieder aufgenommenen schönen Kadenzklängen ist für uns noch ein Mangel an Stileinheit in diesem Tongedicht. Bei den ersten Strophen denken wir nur an die heilige Schrift, wir vergessen den Künstler, der sie so völlig hingebend in Tönen erklingen läßt; bei der überhandnehmenden Musik der letzten Strophe denken wir zuerst wieder an den Künstler, und es wäre uns lieber gewesen, er hätte uns bis ans Ende in dem anfänglichen Vergessen erhalten. Die ersten sieben Strophen sind wie eine Säule dorischen Stils — warum ihr ein korinthisches Kapitäl geben? Doch lassen wir diese kritischen Mäkeleien, um uns noch einmal den Eindruck

Digitized by Google

zurückzurufen, mit dem unter dem dreimal und jedesmal ersterbender wiederholten Pianissimo-unisono des Salzunger Kirchenchors alle Versammelten die Kirche mit wirklichem Enthusiasmus verließen — es war ein erhebender, nachhaltiger Eindruck, vielleicht der tiefste und reinste in diesen Festtagen.

Der dritte Konzertabend war vorzugsweise der Gesangslyrik gewidmet. Da war ein Quartett von Schülern des Professors Götze[1] aus Leipzig, die in dem spanischen Liederspiel von Schumann einen wahren Sturm von Beifall, Da-capo-Ruf über Da-capo-Ruf errangen. Es waren die Fräulein Wigand und Martini, die Herren Schild und Richter. Es läßt sich nichts Vorzüglicheres denken! Wie diese beiden Damen aussprechen, wie sie alles ungezwungen und natürlich geben! Gewisse Worte, wie: „An ihn! an ihn!“ aus der „Botschaft“, oder wenn Schild mit seiner goldenen Stimme sang: „Also lieb' ich euch, Geliebte!“ oder das: „Wer mich liebt, den lieb' ich wieder“ des Fräulein Wigand, sind fürs Leben unvergeßlich! Im Zusammentreffen einer von allen guten Genien des Humors und reinster Herzenslaune umflatterten, im glücklichsten Augenblick des Dichters gesungenen Tonpoesie mit einer vollendet lebensvollen, bis ins kleinste und tiefste hinein den Intentionen gerecht werdenden Ausführung war dieser Moment vielleicht der frischeste, fröhlichste des ganzen Festes. Unter den jüngeren Lyrikern zeigten sich Damrosch und Lassen in einer Art Sängerstreit, ersterer durch Frau Gottwald aus Breslau, letzterer durch Milde aus Weimar vertreten. Wir besinnen uns keinen Augenblick, Lassen hier den ersten Preis zuzugestehen. Damrosch ist der sentimentale, Lassen der naive Lyriker. Bei Damrosch wird das Bestreben noch zu fühlbar, sich abzusondern, sich in strenger Individualisierung von der Masse abzuheben; er sucht dies vornehmlich auf dem Weg einer etwas verklausulierten, verschränkten Harmonisierung, daneben auch in einer Melodienbildung zu erreichen, die nicht immer frei von gesuchten Wendungen ist. Wo er sich einmal ganz gehen läßt, wie in Heines Lied „Mädchen mit dem roten Mündchen“, wo er die Diminutivmalerei

[1] Franz G. (1814—1888), bedeutender Gesanglehrer.

Digitized by Google

der Äuglein, des Kämmerleins, der kleinen weißen Hand mit dem anmutigsten Liebeshumor in Szene setzt, da gewinnt er alle Hörer. Lassen wird sie immer gewinnen, sie werden ihm überall hin folgen, durch den Zauber der Natürlichkeit, Unmittelbarkeit gezwungen. Bei ihm ist kein Grübeln, kein Spekulieren; wenn die schöne Form des Gedichts im rechten Moment vor seine Seele tritt, erhält sie augenblicklich ihr volles Spiegelbild in Tönen zurück. Diese schönen Lieder von Eichendorff und Heine sind Genien, die unter Blumen spielen, Lassen gibt ihnen Flügel. Wir räumen diesem Lyriker, sowohl der Breite als Tiefe seines Schaffens nach, einen Platz neben Schumann und Franz ein. Das kleine Lied von Heine: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", mit den einfachsten Zügen wiedergegeben, musikalisch achtzeilig bleibend, wie es bei Heine nur acht Zeilen lang ist, ohne einen Ton oder Akkord, der etwas sagen möchte, und gerade deshalb das Rechte sagt, ist einzig schön, und wurde nach Mildes Vortrag, der in Schlichtheit der Empfindung völlig mit dem Dichter und Tonsetzer der Dritte im Bunde war, aus aller Mund noch einmal begehrt. Eben diese Feinheit Lassens als Lyriker, seine bedeutenden dramatischen Leistungen, kurz der tiefere Ernst, der ihn durchdrang, wo er sich mit ganzer Seele dem deutschen Element hingab, machte uns alle diesmal etwas ungerecht gegen seine Sinfonie, die für uns ein zu unbedingtes Anschmiegen an den französischen Geschmack verriet. Es sind dies die „beiden Seelen" in der Brust des Belgiers; möchte die deutsche immerhin wieder den Sieg erstreiten!

Wie in diesem lyrischen Konzert die beiden Jünger der neuen Schule um den Preis stritten, so traten am Schlusse des letzten die beiden Meister, welche mit Richard Wagner das vorleuchtende Dreigestirn dieser Schule bilden, mit ihren schönsten Werken streitlos, jeder in seinem glorreich errungenen Kranz, in den Kreis ihrer Verehrer, Liszt und Berlioz. Die Bergsinfonie von Liszt zählt unbedingt und unbestritten zu den Werken ersten Rangs unserer Sinfoniker. Mit kühnem und festem Fuß ein neues Gebiet betretend, löst er endlich nach glänzenden Vorgängern die sinfonische Musik von den letzten beengenden Fesseln des Formalismus, um einzig in der Notwendigkeit der poetischen Idee die jemalige

Digitized by Google

neue und um so einheitlicher in sich geschlossene musikalische Form zu finden. Wir glauben in bezug auf die Bergsinfonie von dem Gedicht Viktor Hugos Umgang nehmen zu dürfen; Liszt wurde dadurch angeregt, aber er ging darüber hinaus, und welchen Hergang aus Natur und Welt der Tondichter auch schildern möchte, er wird episch oder lyrisch nur die Ereignisse seines eigenen Gemüts in Töne fassen. So sehen wir hier das reinste Anschauen und Empfinden der Natur im Dichter, mehr und mehr zerstört und befehdet von Ausbrüchen der Leidenschaft, von Trübungen der Welt, und die schwülen drohenden Geister des eigenen Innern vergällen ihm nicht nur den reinen Naturgenuß, sie würden seines tiefsten Wesens Auflösung und Vernichtung herbeiführen und ihm alle erhabene Natur nur zu einem Hohlspiegel seines gestörten Innern verzerren, wenn ihm nicht die Gottesidee ein rettendes Asyl böte, wenn er nicht in völliger Hingebung und Versenkung in das Ewige, das fest in allen Stürmen steht, neuen Trost, neue Kraft zum Kampfe schöpfte. Dieser innerliche Hergang ist in der Bergsinfonie in glücklich gefundenen Motiven und eigentümlicher Verkettung und Steigerung derselben zur vollkommenen Darstellung gebracht, und wenn sich auch zartbesaitete Naturen von der Herbheit im leidenschaftlichen Ausdruck dieses Werks befremdet fühlen könnten, oder andern seine Weise der Naturempfindung fremd bleibt, so werden sicher zu der aus dem Kampfe zwischen Ich und Natur erblühenden Idee des Ewigen, Göttlichen alle Herzen hingezogen werden durch das edle, geläuterte, männlich fromme Gefühl, welches aus dem Andante religioso der Bergsinfonie spricht. Das ist das innige Gebet eines Anachoreten, welcher auf Bergen wohnt!

Das heitere schöne Fest, von begeisterter Stimmung getragen, vom herrlichsten Wetter begünstigt, durch Liszts Gegenwart im Innersten zusammengehalten, durch Fürstengunst und echt thüringische Gastfreundschaft ermöglicht, hätte nicht entsprechender schließen können als mit der Festszene bei Capulet aus „Romeo" von Hector Berlioz. Wir hatten, von den reichen Gaben des letzten Abends und ihrer angespannt eifrigen Annahme fast ermüdet, der Liebesszene mit ihren Dämmerungszweifeln zwischen Lerche und Nachtigall nicht mehr mit der vollen Hingebung lauschen können;

Digitized by Google

als aber der hinreißende Tanz-Rhythmus der Festszene von dieser Schar junger Virtuosen energisch und feurig intoniert wurde, da schwand alle Abspannung, da hatte man noch gar keine Musik gehört, da war alle Kraft des edelsten Genusses doppelt wiedergegeben. Da warfen wir das leidige Programm weg, welches uns in den Saal des mürrischen Capulet einpferchen wollte, in diesen rauschenden Klängen grüßte uns das Glück der Gegenwart, es waren Künstler, die sich da zusammen freuten, es war Fülle schöner Musik, die da mit gewaltigen Wogen ins Herz drang; und als auf diesen Wogen die Melodie des einsamen Romeo wie ein Schwan einherzog, da war sie uns die ewige Idee der Kunst, welche diesem holden Tumult ihre Weihe, den Abglanz ihrer vollen Strahlen verlieh. Der Enthusiasmus, der durch diese Tondichtung unter Damroschs feuriger Leitung hervorgerufen wurde, war so groß, daß wir gewiß sind: wäre Berlioz gegenwärtig gewesen, die anwesenden deutschen Kapellmeister und Musikdirektoren, die Seifriz,[1] Stade,[2] Naumann,[3] Damrosch, Weißheimer,[4] Lassen, Stör, Büchner[5] und Riedel,[6] hätten es sich nicht nehmen lassen, ihn im Triumph heim zu geleiten, vom Jubel aller Festteilnehmer umgeben. Denn das fühlen wir alle: was wir Deutschen den Franzosen von unserm Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebauten Boden der großen Oper sein höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung, zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte.

[1] Max S., (1827—1885), damals Hofkapellmeister des Fürsten Hohenzollern.

[2] Wilhelm St. (1817—1902), war Hofkapellmeister in Altenburg.

[3] Ernst N. (geb. 1832), Universitätsmusikdirektor in Jena.

[4] Wendelin W. (geb. 1838), damals Kapellmeister in Mainz, neuerdings durch sein Buch „Erlebnisse mit Wagner und Liszt" wieder bekannt geworden.

[5] Emil B. (geb 1826), damals Hofkapellmeister in Meiningen.

[6] Karl R. (1827—1888), in Leipzig, berühmter Chorleiter, intimer Freund von Cornelius.

Digitized by Google

Der Tannhäuser in München.

(Neue Zeitschr. f. Musik, 1867, Nr. 38 und 39.)

„Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" bilden eine zusammenhängende Gruppe in den Schöpfungen Wagners, eine Mitte auf seinem geistigen Wege; man kann ein einzelnes dieser Werke kaum betrachten, ohne auf die beiden andern einen Bezug zu nehmen. Das charakteristisch Hervortretende an dieser Gruppe liegt vor allem darin, daß in ihr zum ersten Mal auf breiter Grundlage, mit einer Fülle von neuen Gesichtspunkten eine bisher nicht dagewesene schöpferische Persönlichkeit sich darlegt: der Dichter-Musiker. Vom „fliegenden Holländer" an sehen wir zum ersten Mal dichterisches und musikalisches Ideal zugleich und sich gegenseitig bedingend, erzeugend, hervorrufend, bekämpfend und sich im einheitlichen Geiste verklärend, das poetische Erzeugnis hervorbringen. Die dramatische Musik einerseits war immer, bewußt oder unbewußt, auf hohe Poesie ausgegangen. Gluck hätte sich nie zu seiner vollen Größe erhoben ohne das griechische Ideal, das er seinen Tonschöpfungen zugrunde legte, wenn auch in noch so abgeschwächter französischer Form. Mozart reicht mit all seiner vornehmen Musikbegabung nur da weit in die Zeiten, wo er das Glück hatte, wie im „Don Juan", einem ewig menschlichen Problem, wenn auch in unvollkommner dichterischer Gestaltung, zu begegnen. Ein in vieler Hinsicht bedeutsames Vorspiel zu Wagners, des Dichter-Komponisten, Erscheinung, bildet neben Webers „Euryanthe" der „Hans Heiling", wo Marschner in dem poetisch-verständigen Devrient den sinnvollen innigen Mitarbeiter fand, dessen unmittelbare Hingebung diesem Werk schon einen Anhauch verleiht, als wäre es einheitlich aus einem Geiste hervorgegangen, wodurch diese Oper bleibend eine für alle dichtenden Paare von Einzelbegabungen äußerst wertvolle Studie bietet.

Die dramatische Poesie zeigt anderseits unausgesetzt ein Heimweh in das Land der Töne hinüber, ein drängendes Fragen nach dem aus der Starrheit der Begriffswelt in den Himmel der Töne erlösenden Komponisten. Überall in unserer großen Dichterzeit sehen

Digitized by Google

wir entweder den Dichter selbst nach der Musik begehren, oder es wird nachträglich die Musik zu seinen Werken üblich, die ihm vielleicht seine Zeit noch nicht geben konnte, oder nicht so, daß sie auf der Höhe seines Kunstwerks gestanden hätte. Ist der Monolog des „Faust", ist Gretchens Gebet, ihre Kirchenszene ohne Musik möglich? um nur unseres größten deutschen Gedichtes zuerst zu gedenken, zu welchem, wie auch große Meister sich fragmentarisch daran versuchten, doch immerhin der Fürst Radziwill,[1] vielleicht gerade weil er am hingebendsten und anspruchlosesten in Goethe aufging, das szenisch Brauchbarste erfunden. Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik. Sind nicht Max und Thekla aus dem tiefsten musikalischen Drang und Wunsch entstanden? und läßt nicht Schiller von da an durch Einführung wechselnder lyrischer Maße, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der „Jungfrau", in „Maria", im „Tell", in der „Braut von Messina" die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung keiner Schöpfungen erkennen? Heinrich von Kleist sucht unwillkürlich in dem Magnetismus, den er in sein „Käthchen", seinen „Homburg" hineinspielen läßt, einen Ersatz für Musik; der größte Moment in seinem „Hermann", wenn dieser vor dem Anbruch der Schlacht während des Hornrufs der Druiden[2] von Gefühl überwältigt sich sprachlos an eine Eiche lehnt, ist ein musikalischer; über den Gemütsabgrund, vor dem uns in seiner „Penthesilea" graust, könnte wohl nur der Dichter-Musiker die Brücke von Ufer zu Ufer schlagen. — Friedrich Hebbels „Rubin" geht in der Form des gesprochenen Lustspiels der Wirkung verlustig; als musikalisches Märchen hätte diese reizende poetische Idee einzig ihre entsprechende Erfüllung gefunden.[3] In der „Genoveva" desselben Dichters ist deutlich die Linie sichtbar, wo das spezifisch Dichterische aufhört;

[1] Anton Heinrich R. (1775—1833), feingebildeter Dilettant; die Faustmusik erschien erst nach seinem Tode im Druck, war aber schon 1810 bruchstückweise aufgeführt worden.

[2] 5. Akt 14. Auftritt. Cornelius meint den „Chor der Barden", der spätere „Hörnertusch" ist Marbods Signal.

[3] Diese Anregung hat Eugen d'Albert benutzt.

Digitized by Google

vom vierten Akt an betritt der Dichter das Gebiet der Musik, und da er nur das Bedürfen danach erweckt, ohne sie zugleich zu geben, so entläßt er uns unversöhnt. Schumann empfand vielleicht gerade an diesem Zwiespalt das Musikbedürfnis des Stoffes; mit Hebbel von Anfang vereinigt arbeitend, wäre gewiß ein Vollkommnes entstanden, nun bleiben beide Arbeiten schöne Unvollkommenheiten. Hebbel ging lange und mit aller Anspannung seiner tiefen kritischen Kraft mit sich zu Rate, ehe er sich zur dramatischen Behandlung der „Nibelungensage" entschied. Er trug sich zu gleicher Zeit mit dem Plan einer großen sozialen Tragödie. Wir beklagen, daß er nicht letzterem den Vorzug gab, denn er hat in seiner „Maria Magdalena" gezeigt, was er hier vermocht hätte, während er bei den „Nibelungen" gewiß alles reif und tief erwogen hat, nur das eine übersah, daß für unsere Empfindungsweise diese Region der Sage, in welcher noch seine Brünnhild spielt, das Auftreten der Zwerge mit dem Hort, der Schluß von Siegfrieds Tod in der Kapelle der Vermittlung durch Musik bedarf, um uns ganz nahe zu treten, um uns ins Blut überzugehen. Man hat es nachträglich versucht, Musik hinzuzufügen, aber das bleibt ein Nebeneinander, wird kein Ineinander. — Otto Ludwig scheint sich der Abgrenzung zwischen musikalischem und rhetorischem Gebiet klarer bewußt gewesen zu sein. In seinen „Makkabäern" entbehren wir die Musik nicht und sind dennoch ergriffen von dem glühenden Strom der Begeisterung, welche für uns diese Tragödie zu einer Einzigen seit Schiller macht. Es wäre wichtig, näher darauf einzugehen, den Motiven nachzuspüren, welche Ludwig veranlaßten, sich von der Oper zum gesprochenen Drama zu wenden. War Ludwig doch bekanntlich Dichter-Musiker und schrieb etwa zur selben Zeit seine Oper „Romeo",[1] als Wagners „Rienzi" erschien. Wie belehrend würde es sein, wollte jemand diese beiden Geister sich gegenüberstellen und sie in den divergierenden Linien ihrer Wege bis zu „Lohengrin" und den „Makkabäern", den beiden bedeutendsten

[1] Ein Irrtum von Cornelius. Unter den Opern und Opernfragmenten Otto Ludwigs findet sich kein „Romeo", aber allerdings hatte er von einer musikalischen Behandlung des Romeo- und Juliastoffes in den dreißiger Jahren geträumt.

Digitized by Google

Schöpfungen auf beiden Gebieten, verfolgen, gewiß würde dies bei dem hervortretenden kritischen Kunstbewußtsein der beiden Dichter eine fruchtbare, lichtbringende Studie sein über die Grenzen der beiden Reiche und über die inneren Anlagen, die erforderlich sind, dieses oder jenes zu beherrschen. Hätten wir ein von Kunstrücksichten bestimmtes deutsches Repertoire, gewiß, es würde nicht wie ein eitel frommer Wunsch klingen: Ludwigs „Romeo" einmal in der deutschen Oper erleben zu können, um einem so bedeutenden Geist auf den Wegen seines Werdens nachzuspüren; und bliebe es auch nur ein Experiment, es lohnte mehr der Mühe und wird jedenfalls dem Geiste Shakespeares näher stehen, als Gounods Werk, das demnächst seinen unvermeidlichen Triumphzug über alle deutschen Bühnen sicher antreten wird. Doch was sagen wir von Ludwigs „Romeo", da ja seine „Makkabäer" auf allen deutschen Theatern durch ihre Abwesenheit glänzen! Ehre an dieser Stelle Laube und der uns entrissenen Frau Rettich, welche dies Meisterwerk in Wien zu Ehren brachten, und Friede deiner Asche, herrlicher Ludwig, den selbst der Tod nicht von dem Bann erlöst, nur ein deutscher Dichter zu sein!

Wenn nun der sinnende Geist dies Zueinanderstreben der beiden Künste, oder, wie wir sagen möchten, Poesiearten, überall seit unserem Jahrhundert im Zunehmen begriffen überschaut und erkennt, müßte er sich da nicht ganz von selbst fragen: wie wär' es doch, wenn einmal eine dichtende Kraft erschiene, welche die Gaben des Dichters und Musikers in ebenbürtiger Ausbildung in sich vereinigte? Müßten seine Erzeugnisse nicht eine bisher nicht erlebte Einheit beider Elemente bekunden, ja müßten nicht seine Schöpfungen den Stempel einer Vollkommenheit an sich tragen, eine ungeteilte, unausgesetzte Wirkung auf Verstand und Gefühl zugleich üben, wie sie früher nur vereinzelt, halb, geteilt möglich war? Und dennoch, wo nun Wagner erscheint, wo er als strenge geschichtliche Folgerung des bisherigen Hindrängens beider Poesiearten zu einer einzigen ungeteilten zum ersten Mal in einer stetig fortschreitenden Reihe von Werken das schöne Geisteswunder dieser Vereinigung zeigt, da begegnet ihm das alte Mißgeschick aller Bahnbrechenden, daß er — alle Anerkennung, die ihm gezollt wurde, in Ehren! — doch

Digitized by Google

eigentlich in seinem tiefsten Wesen nicht verstanden wird. Noch heute begegnen wir durchschnittlich der irrigen Auffassung, die am besten in das einfache Wort zu fassen ist: „Wagner macht sich seine Texte selbst, oder — er setzt seine eigenen Gedichte in Musik". Beides ist, prosaisch genommen, vielleicht wahr, aber im höheren Sinne ein Irrtum und verschließt dem so Auffassenden jedes tiefere Verständnis Wagners. Wagner steht auf einem neuen Boden geistigen Schaffens, und man will ihn größtenteils als die Blüte eines alten, absterbenden, vielleicht nicht mehr sehr tragfähigen betrachten. Seine Kunst ist der große Strom aus dem Zusammenfluß zweier Ströme, aber sie sind nicht mehr zu scheiden, wie anfangs der grüne Rhein vom roten Main,[1] sie durchdringen sich gegenseitig bis in jeden Tropfen. Von nun an herrscht in der Wahl des Stoffes, in der sein Ergreifen bestimmenden Idee bis in die Behandlung und das geringste Detail der Ausführung hinein ein anderes poetisches Gesetz; mit Wagners Musikdrama schlägt die Poesie im großen und ganzen, nicht bloß die poetische Gattung der Oper, einen neuen Weg ein, geht neuen Zielen entgegen. Wir bemerken in Schiller, als dessen recht eigentlichen Nachfolger wir Wagner erkennen, ein Bestreben, das uns annähernd einen Fingerzeig geben kann für das Wesen des Musik-Dichters in Wagner. Schiller geht aus der prosaischen Diktion seiner ersten Werke zuerst im „Carlos" zum Vers über. Abermals beginnt er den „Wallenstein" in Prosa, gerät aber während des Dichtens in den Jambenrhythmus. Von nun an denkt er nicht mehr daran, eine Tragödie in Prosa schreiben zu wollen, aber er sehnt sich auch aus der Eintönigkeit des Jambus wieder heraus, er mischt ihn mit lyrischen antiken Maßen, führt die Oktave, den Trimeter, das Lied ein, bis endlich seine „Braut von Messina" ganz von Lyrik durchdrungen wird. Doch kann darin sowie in einer Hindeutung auf „Nathan" und „Iphigenie" und das in dem Werden beider Gebilde bemerkliche Hinarbeiten auf eine erhabenere Form für den erhabeneren Inhalt nur ein Wink für das Verständnis Wagners liegen. Näher führt das eigene Wort dieses Meisters dazu, wenn er nach einer Darstellung

[1] Ein Phänomen, das gerade bei Mainz, der Vaterstadt von Cornelius, sehr charakteristisch ist.

Digitized by Google

seines Ringens zwischen Inhalt und Form zu der Erkenntnis gelangt, daß nur das fortan wert sei, in den Rahmen des hohen Drama gefaßt zu werden, was wert sei, im Gesang zu erklingen.

Mit diesem Worte stehen wir mitten in der Seele des poesietonlichen Schaffens in Wagner, der nicht länger einen schönen Sagenstoff sucht, um aus diesem ein Libretto und wieder zum Libretto schöne Musik zu „machen" oder zu eigentümlichen Gemütserlebnissen, die in ihm zu Musik wurden, die dichterische Folie sucht, sondern dessen ganzes Weltempfinden, dessen innerstes Schauen und Erleben ein poesietonliches geworden, der seinen Inhalt als den gesteigertsten Inhalt der Zeit, als ein prophetisches Spiegelbild der Zukunft notwendig und unwillkürlich in die Form der tönenden Dichtung fassen muß. Wagners Werke klingen wie eine Antwort auf die Frage der Norne in seinen „Nibelungen": „Weißt du, wie das werden soll?" und bei ihm heißt es auch: „Im Anfang war das Wort", aber es war das gesungene!

Der „Tannhäuser" bildet die Mitte auf dem geistigen Wege Wagners, denn in den drei Gruppen, in welche wir seine Werke sich scheiden sehen, bildet er das mittlere Werk der zweiten Gruppe. In der ersten: „Feen", „Liebesverbot", „Rienzi" bildet Wagner in scheinbar zufälligen schwankenden Versuchen seine Kräfte so angespannt und erfolgreich aus, daß er in dem Schlußwerk, dem „Rienzi", in voller Beherrschung aller Mittel, in dem Entrollen eines farbenreichen, glänzenden dramatischen Bildes sich allen Anforderungen an einen Musikdramatiker ersten Ranges nicht allein gewachsen zeigt, sondern zugleich bereits die Keime seines späteren Schaffens enthüllt. Obgleich er in allen drei Werken und im „Rienzi" bereits in durchgreifender Weise als Dichter und Musiker zugleich auftritt, so kennzeichnet es doch diese erste Gruppe, daß er es scheinbar noch zufällig ist, sich der Tiefe seiner Kraft noch nicht völlig bewußt wird, daß er noch auf der Stufe eines reichbegabten Musikers stehen bleibt, der sich — „seine Texte selbst macht", ein uns in Anwendung auf Wagners späteres Schaffen unleidlicher Ausdruck. Unterdessen hatte das Leben den Ringenden in die Schule genommen, in einer Fülle von sittlichen und geistigen Konflikten, im Sturm der Leidenschaft, im Kampf um höchste Errungen-

Digitized by Google

schaften des Ideals und der Wirklichkeit ihm die Weihe zum Dichter gegeben, ihn zu der völlig neuen Erscheinung erhoben, als welche er in der zweiten Gruppe seiner Werke als der volle Dichter-Musiker in die Welt tritt. In der dritten Gruppe: „Tristan", „Nibelungen", „Meistersinger", tritt dann nach längerem Sammeln und Ansichhalten des Meisters, nach einer Durchdringung mit philosophischer und historischer Bildung und Forschung, nach einem nochmaligen Schwanken zwischen rezitierendem und gesungenem Drama („Barbarossa" und „Siegfried"),[1] wie uns bedünken will, die Idee als das Herrschende, Vorwaltende in seinen Werken auf ganz wie in der letzten Periode Beethovens, dessen stufenweise Entwicklung zu der Wagners in Parallele gestellt, den „Lohengrin" als die C-moll-Sinfonie erkennen läßt, die „Nibelungen" als die neunte, „Hans Sachs" als die achte, „Tristan" der Stellung der wunderbaren A-dur-Sinfonie entsprechend zeigte, wozu man, um das nicht Deckende zu ergänzen, die gleichzeitigen letzten Quartette und Sonaten hinzuziehen könnte. Wenn aus den Werken der zweiten Gruppe als Blütenduft sich die Idee des erlösenden Weibes emporschwingt, so wären für uns in der dritten Gruppe die Ideen der Liebe, des Weltganzen, der Kunst der Urstoff, aus welchem sich die Lichtkörper der entsprechenden Kunstwerke gestalten. Wenn wir aber fürs erste bei der zweiten Gruppe verharren, so haben wir hier, wie wir es auch nehmen, wohin wir auch sehen, es mit einem entschieden Neuen zu tun, und wenn wir, um uns zu orientieren, um eine Anlehnung für unsere Beurteilung zu suchen, diese Schöpfungen mit früheren vergleichen, so geben sie dazu zwar einerseits Veranlassung, weil sie den innigen historischen Zusammenhang mit der deutschen Oper aufweisen, anderseits aber schließen sie allen Vergleich aus, da sie Kundgebungen eines Dichter-Musikers sind, für den keine frühere Zeit ein Analogon bietet, und wenn allerdings die Beziehung auf Weber und die deutsche Oper deutlich zu erkennen ist, so erhebt der ideale Inhalt der Werke und der dichterische Trieb, dem sie

[1] Vgl. darüber Wagners „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. und Dcht. IV. Bd. S. 311 ff.).

Digitized by Google

ihre Entstehung verdanken, sie in eine Region, wo wir sie neben den größten Dramen Calderons erblicken können.

Zu den vornehmlich unterscheidenden Merkmalen dieser zweiten Gruppe gehört die Rückkehr in die Heimat deutscher Sagenstoffe, von welcher der Dichter seitdem nicht wieder Abschied nimmt; sodann darin, daß Wagner für diesen Augenblick nur in der Phase der Entwicklung, welche diese Dreiheit von Werken bietet, in das Gesamtbewußtsein des deutschen Volkes gedrungen, daß man Wagner im großen und ganzen nur aus diesen Werken erkennt, während die Früchte seiner reifsten Schaffenszeit dem allgemeinen Bewußtsein noch fremd blieben; weiter tragen diese Werke das Merkmal einer Mitte zwischen der ersten und dritten Gruppe darin, daß sie, wenn auch schon ganz auf dem Gebiete des Dichter-Musikers stehend, dennoch in vielen Hauptzügen dem Grundgesetz der Oper als solcher, wenn auch in organischer Durchbrechung ihrer herkömmlichen Formen, folgen und als Kulmination derselben angesehen werden dürfen, indem das deutliche Hervortreten lyrischer Einzelheiten auf dem Grunde des Ganzen, die ungeteilt in den Mund des Sängers gelegte liedmäßig singbare, abgerundete melodische Phrase, die durchgängige Beibehaltung und tief eingreifende idealisierte Beteiligung des Chors, die mit dem innersten poetischen Mark durchdrungene Form des überlieferten Finales — in geschlossenem Zusammenhang mit der historischen Oper stehen, während in der dritten Gruppe Form und Mittel mit einer unbeugsamen Strenge und völlig gährungslosen Reinheit des Stils nur aus der tiefsten Notwendigkeit des Dramas hervorgehen; fernerhin sehen wir diese drei Werke durch das Hervortreten eines weiblichen Ideals reinster Hingebung und Opferfähigkeit gewissermaßen eine Trilogie bilden, wir sehen in der idealen Dreieinheit Senta, Elisabeth, Elsa den Kernpunkt von Wagners Empfinden und Schaffen, wir ahnen das Geheimnis der Macht, welche ihn zum Dichter-Musiker werden ließ, wir nehmen teil an seinem prophetischen Priesterdienste im Kultus des Weibes der Zukunft, welches einst die dritte sein wird nach Eva und Maria, wir bewundern ihn als Phidias der weiblichen Seele und nehmen entzückt unsern Teil von der Morgengabe, mit welcher der Dichter-Musiker die bräutliche Geisteswelt beschenkt.

Digitized by Google

Im „Tannhäuser“ erkennen wir die Mitte der zweiten Gruppe daran, daß hier Wagners weibliches Ideal der Hingebung und Opferfähigkeit am reinsten ausgesprochen ist, während Elsa im „Lohengrin“ schon den Leitton in die dritte Gruppe bildet, indem sie aus dem Zustande der zweifellosen Hingebung sich schon zur Gleichberechtigung mit dem Manne emanzipiert, die vollste Identifizierung mit ihm begehrt, wie sie dann in Isolde erreicht wird, bis in Brünnhilde das weibliche Ideal bis zu dem Punkte sich steigert, daß es im Gegensatz zu „Lohengrin“ seine Göttlichkeit dahingibt und diese selbst dem geliebten Helden opfert.

Auch musikalisch bildet der „Tannhäuser“ eine Gebietsmitte, während „Lohengrin“ schon ein damit verbundenes Grenzland ist. Die persönlichen Motive Lohengrins, des Königs, das Motiv des Frageverbots und das zum Bruch aufreizende Ortrud-Motiv mit ihrer planmäßigen Wiederkehr, welche im „Lohengrin“ die Brücke zur dritten Gruppe bilden, wo sie dann als begrifflich symbolisierende Motive des Tags, der Nacht, der Minne, Meerfahrt, des Todes und Liebestranks im „Tristan“ und ähnlich in den „Meistersingern“ und „Nibelungen“ den Bau des ganzen Werkes bis ins tiefste bedingen, sind im „Tannhäuser“ noch nicht vorwaltend, schlingen sich nur vereinzelt von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, ohne für das Verständnis eine so angespannte Aufmerksamkeit des Lauschenden in Anspruch zu nehmen, ohne aber auch diese strenge Einheitlichkeit zu erreichen, die jeden einzelnen Moment in fortwährender Beziehung zum ganzen erkennen läßt. Das Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser im zweiten Akt ist noch wie ein schönes Scheidelied an die Opernform anzuhören, während das Duett zwischen Ortrud und Telramund im zweiten Akte des „Lohengrin“ selbst über diesen schon wieder hinausgeht und fast schon völlig auf dem Boden der dritten Gruppe steht. Das Finale des zweiten Akts im „Tannhäuser“ ist in seiner Folge von breitem Andante und imposantem Allegro eine Idealisierung und Gipfelung der überlieferten Finalform, während das auch noch opernhafte Finale im ersten Akte des „Lohengrin“ in seinem Nebeneinander verschiedener Momente der Oper ohne vermittelnde thematische Einheit wohl dramatisch hinreißender wirken

Digitized by Google

muß, aber dafür auch schon in formensprengender Bestrebung sich von dem Boden der Tradition losreißt, auf welchem jenes Finale noch als eine letzte und schönste Blüte stehen bleibt. So verrät auch der „Tannhäuser“ noch die Atmosphäre, aus welcher das Erblühte seine Nahrung sog, und die Eindrücke von „Hans Heiling“ und „Euryanthe“, wo in ersterem ein Streit laut wird zwischen bis jetzt zusammengehörenden Wesen, von denen das eine aus der Tiefe nach dem schönen Erdenlicht ringt, das andere zürnend und lockend davor warnt, und in der andern ein in Einsamkeit und Entsagung trauerndes Herz durch fröhlichen Jagdruf und mit einem geliebten Namen in die Welt zurückgerufen wird, wo dann das entsprechende „zu ihm!“ und „zu ihr!“ sich begegnen, sind noch wie Traumerinnerungen in Wagners Lebensbild erkennbar, dagegen das Durchschimmern der Gestalten der „Euryanthe“ in denen des „Lohengrin“ als ein vollbewußtes Entfalten vorhandener Keime zur höchsten Blüte zu betrachten ist.

Als dichterische Konzeption steht der Held im „Tannhäuser“ in der Dreiheit dieser zweiten Gruppe uns am nächsten. Der Holländer und Lohengrin sind übernatürliche Wesen, die uns nur durch das Verhältnis, in welches sie zu Senta und Elsa treten, verständlich und verwandt werden, die uns außerhalb desselben nur mit einem unheimlichen oder ehrfürchtigen Schauer erfüllen. Tannhäusers Doppelbeziehung zu dämonischen Mächten und zu irdisch-göttlichen Gewalten wird uns innerhalb des dramatischen Bildes völlig zum Bewußtsein, zur Anschauung gebracht, wir wissen nun alles, wir kennen den Dualismus in ihm ohne alle andere Vermittlung und wir verhalten uns um so inniger und teilnehmender zur Entfaltung seines Geschickes. Hier ist dem Dichter der glückliche Griff nach einem Helden gelungen, den jeder unwillkürlich als einen Dritten neben „Faust“ und „Don Juan“ empfindet und der dem dramatischen Ganzen, dessen Mittelpunkt er bildet, eine höhere, befriedigendere Einheit und Lösung zu verleihen vermag, als jene sie uns bieten. Von den ersten Worten an, die in einer unnachahmlichen Einfachheit die Sehnsucht nach der Erde mit ihrem Lust und Leid aussprechen, bis zu dem letzten Wort im Sterben identifizieren wir uns unlösbar mit Tannhäuser, seine Konflikte

Digitized by Google

überraschen uns, wie sie ihn überraschen, seine Beziehungen zu Elisabeth, das jähe Durchschneiden des Bandes zwischen ihnen, Elisabeths Opfertod erleben wir bis in jeden Übergang und bis zum Ende völlig natürlich, ohne jedes Gefühl des Zwanges, des Fremdartigen, mit welchem unsere Teilnahme für den Holländer und für Lohengrin gemischt ist, wo wir einerseits Senta fast überspannt finden können, anderseits für Elsa gegen Lohengrin Partei nehmen; im „Tannhäuser" machen wir den umgekehrten Weg, den Goethes „Direktor" am Schluß des Faust-Prologs bezeichnet: aus der Hölle durch die Welt zum Himmel ganz in Hingebung an das hohe schöne Spiel, ohne aus unserer menschlichen Fassung zu geraten, ohne den Mangel an völlig dramatischer Lösung, den im „Holländer" das Verklärungsbild nur halb stillt, oder die stille Auflehnung gegen das Schicksal Elsas, deren menschliche Berechtigung uns fast zur Kälte gegen den scheidenden Halbgott verleitet, zu empfinden. Musikalisch ist die Erfindung des Hauptthemas, womit die Ouverture beginnt und endet, ein ganz ebenso glücklicher Griff, als die Wahl der Hauptperson dichterisch. Es ist die Gnade, es ist das Heil, es ist der Frieden der Seligen, welcher uns hier entgegenklingt. Voll tiefem ethischem Gehalt, wie wir ihn nur bei Beethoven finden, und mit dem Stempel des besonderen Dramas, dem sie angehört, wie ihn nur Gluck manchen Melodien aufzuprägen wußte, steht diese Melodie wie eine Tempelvorhalle vor dem geistlichen Drama, sie fesselt augenblicklich, entrückt uns mit sanfter Macht dem Weltleben und sagt uns von ihren ersten Klängen an, daß hier ein Geist zu uns spricht, der aus dem Vollen schöpft. Und das im ersten Anfang so Versprochene, wie reich wird es durch das ganze Werk erfüllt! Der durch das Wunder vermittelte Kontrast der beengenden Tiefe mit der mailichen Erde, Pilgerchor und Hirtenschalmei, Wolframs seelenvoller Willkomm, Tannhäusers freudetrunkenes Wiederbesinnen auf die heimatliche Welt, in das die Jagdhörner so bejahend und lockend hineinschmettern, das sind Züge, die dem innersten deutschen Gemütsleben abgelauscht sind und die, solange die Bühne besteht, nie ihre Wirkung versagen werden. Aber als sollte dies alles nur Piedestal für das weibliche Ideal sein, tritt Elisabeth im zweiten Akt auf,

Digitized by Google

und wir sind von nun an bis zum Schluß von einer Entfaltung weiblicher Innerlichkeit gefesselt, wie sie nur auf dem Boden der neuen gesteigerten Kunstgattung erblühen konnte. Ihr Gruß an die Hallen des Sängersaales, das holdselige Offenbaren ihrer Empfindungen vor Tannhäuser, ihr engelgleiches Hintreten vor seine Richter, der ersterbende Hauch ihres Gebets an die Jungfrau sind Meisterstriche, wie sie nur der Dichter-Musiker in seiner Gewalt hat. Die Gestalt der Elisabeth erscheint uns als die vollendetste dieses Gedichts und zugleich als die vertiefteste Darstellung des weiblichen Ideals, welches Wagner in der Epoche dieser Gruppe von Werken in sich hegt. Tannhäuser muß ihr die Palme überlassen, denn obgleich in seiner Erzählung der Gipfel des Werkes enthalten ist, so stehen hingegen jene Motive, die ihn in bezug auf die Venus und den Venusberg zeigen, nicht ganz auf der gleichen Höhe charakteristischer Erfindung, als die spiritualistischen Motive seiner Liebe zu Elisabeth, seiner Reue und Zerknirschung, während Elisabeth in dem unerschütterten Grunde der Einheit ihres Gemüts mit allen höchsten Gaben des Dichter-Musikers ausgestattet ist, der für die Darstellung des Hohen, Reinen, Wahren mit einer Tiefe von Reichtum sich erfüllt zeigt, dem gegenüber seine Mittel für das Dämonische, Böse, Negierende, wenn auch völlig genügend zum Gegensatz gegen jenes, doch an und für sich nicht ganz auf der gleichen Höhe stehen, als das erstere. Vielleicht war es mehr als eine Konzession an das Pariser Begehren eines Balletts, welches den Meister zu einer Erweiterung und breiteren Ausführung der Szene im Venusberg bestimmte, vielleicht war es ein Bedürfnis in ihm, die sinnliche Seite des Gedichts gegenüber der überwiegend spiritualistischen Haltung des Ganzen mehr zu betonen, welches ihn vermocht, die neue Introduktion hinzuzufügen, welche wir auch nun in Deutschland bei der Münchner Aufführung unter Bülow zuerst erlebten. Der Meister gibt hier in einer hochpoetisch angelegten Ballettszene, die an und für sich als eine Reform dieser Kunstgattung von höchstem Wert ist, einen Kampf zwischen Faunen und Grazien, getragen von einer Orchestration und polyphonen Verkettung der Motive, welche ganz die hohe Stufe großmeisterlichen Partiturwaltens bekunden, die er in rastlosem Fortschreiten seit „Tann-

Digitized by Google

häuser" errungen, und führt sodann in der folgenden Gesangszene die Venus im Sinne des antiken Ideals zu vollster Schönheit der Erscheinung aus. Dennoch können wir das Gefühl der Parteinahme für die frühere, wenn auch unvollkommenere Fassung nicht unterdrücken. Das Skizzenhafte, Umschleierte, nur Angedeutete, welches die frühere Form darbot, scheint uns im innigeren Zusammenhang mit dem poetischen Gedanken zu stehen, welcher das Ganze schuf, als diese schärfere, gleichberechtigte Betonung des sinnlichen Elementes.

Für den Boden christlich-asketischer Anschauung, auf dem dieser ganze „Tannhäuser" fußt, muß der Venusberg auch sogar in uns lieber ein Gefühl des Grauens und Schauders hervorrufen, dessen Gegenstand in seiner vollen Realität uns die Kunst wohl niemals malen darf. Liegt nicht die ästhetische Gefahr darin, unsern Schrecken bei Tannhäusers Ruf: „Zieht in den Venusberg!" bedeutend abzuschwächen, wenn wir an diese lieblichen Grazien und all den anmutigen Sinnenrausch denken, der uns in jener Ballettszene geboten wird? Und für uns kann die Venus durch alle Verschönerung nie zum vollbewußten Gegensatz der Elisabeth werden, wie sie es im Bewußtsein Tannhäusers ist.

Außerdem daß die polyphone Weise dieser ersten Szene eine Stilungleichheit mit der homophonen Haltung des übrigen Werks herbeiführt, drückt nun diese größere Hälfte des ersten Aktes auf die zweite — schönere. Ja, schöner! denn welches auch die Wunder des Venusberges sein mögen, der Gegenschlag unserer lieben Erde mit Wald und Schalmei steht uns näher, der unwillkürliche Ruf: Maria! und das aus ihm erfolgende Wiedergelangen Tannhäusers aus Dunkel ins Licht, aus Krankheit und Sinnesumdüsterung zu Frühlingsluft und Freundesgruß, aus Sünde zur Sühne, aus Wollust zur Liebe, das ist der zeugende Gedanke, der dies ewig schöne Bild des Menschenlebens hervorbrachte, und ihm geschieht eine Beeinträchtigung, wenn die Sinne vorher durch allzuvieles Schauen, durch ein zu erschöpfendes Behandeln des Gegensätzlichen in Anspruch genommen werden.

Eine durchgreifende und durch wenig Mittel bewerkstelligte Änderung hat der Sängerkampf erfahren und es ist garnicht zu sagen

Digitized by Google

wie sehr dieser Teil des Dramas dadurch gewonnen hat. Walters Lied ist weggelassen, und die Antworten Tannhäusers an ihn und Wolfram sind höchst wirksam in eine zusammengezogen, auf die dann sogleich Biterolf seine aufreizende Entgegnung singt. Wir wiederholen, es ist unglaublich, wie durch diesen scheinbar so einfachen Strich der zweite Akt an Stetigkeit und Lebendigkeit der Entwicklung gewinnt, wie uns denn überhaupt dieser zweite Akt in München bei der Schönheit der Dekorationen und Ausstattung, bei der Fülle des Chors, bei den nervös erregten Tempi, die der geistsprühende Bülow nahm, bei der wunderbaren Linienentfaltung des großartigen Finales einen unerhörten Eindruck machte.

Mit dem „Tannhäuser" schloß die Folge von Aufführungen, die nach dem Willen des Königs mit besonderer Betonung, mit Hinzuziehung außerordentlicher Kräfte unter Bülows Leitung gegeben werden sollten. Vorhergingen die „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt im Mai und Wagners „Lohengrin" im Juni. Im Laufe dieser schönen Kunstereignisse traten vornehmlich vier Gestalten in den Vordergrund, denen ein dankendes Wort zu widmen wir nachträglich uns gedrungen fühlen. Es sind glorreiche Träger einer scheidenden Epoche der Kunst, Frau Diez[1] und Herr Tichatschek,[2] vorleuchtende Stützen einer neuen Zeit, Herr Betz[3] und Fräulein Mallinger.[4] Frau Diez hat die glückliche Anlage gehabt und dabei die Kunst verstanden, ihrer Persönlichkeit den Charakter einer einzig dastehenden zu verleihen. Ohne nach einer einzelnen Seite der Stimmbegabung, der Äußerlichkeit, der Schule, des Spiels, hervortretenden geistigen Gepräges in einer Weise zu gipfeln, die ihr eine erste Stellung in der Geschichte der Kunst anwiese, ist es ihr geglückt, durch ein Temperieren und Verschmelzen aller dieser Eigenschaften sich der gewiß ebenso ehrenvollen Stellung einer „Einzigen" zu bemächtigen. Wo wir auch immer

[1] Sophie Hartmann-Diez (1820—1887).

[2] Joseph T. (1807—1886), der erste Dresdener Rienzi und Tannhäuser.

[3] Franz B. (1835—1901), der spätere Münchner Hans Sachs und Baireuther Wotan.

[4] Mathilde M. (geb. 1847), die erste unübertroffene Eva in den „Meistersingern".

Digitized by Google

Frau Diez hören und sehen, in welcher Partie einer alten oder neuesten Oper, im Konzert bei Koloraturarien oder dem einfachsten Lied, im Oratorium, Schauspiel oder Vaudeville, wir werden überall völlig befriedigt sein von ihrer Sinnigkeit, ihrer Geschicklichkeit, ihrem schönen Maßhalten, ihrem Tonansatz, ihrer feinen musikalischen Bildung, ihrer edlen Auffassung, kurz von dem einheitlichen Stil, welcher alle ihre Einzelleistungen zusammenhält und zu dem wohltuenden Bilde eines ernsten, ruhmwürdigen Kunstwirkens gestaltet: sie wird nie „unter sich" bleiben, oft aber, von einer überströmenden Wärme emporgetragen, sich selbst übertreffen, wie in Liszts „Elisabeth".

Tichatscheks Lohengrin in der Generalprobe bleibt uns ein unvergeßlicher Eindruck. Er hat diese eben berührte Gabe des Verschmelzens und Temperierens nicht; sein Äußeres unterliegt jetzt dem Zahn der Zeit, sein Spiel ist eckig, seine Gesangsmanieren sind unvollkommen geblieben. Aber dafür hat er nun nach Seiten der Stimme einen höchsten Platz in der Geschichte, und wieder unter den besten Stimmen den Platz einer einzigen, denn sie ist mit keiner anderen zu vergleichen. Manches sonst ganz leidliche Singen kommt uns dann wie ein Räuspern, wie ein Flüstern, wie ein Beichten vor, wenn auf einmal das flüssige, glühende, klingende Metall eines solchen Brusttons die Räume erfüllt! Und gewiß! es ist nicht bloß der Brustkasten, es ist auch das mitvibrierende Herz, was diesen Timbre zu einem einzigen macht. Hinter diesem Ton steckt ein Mensch, ein Mann, der ein Herz im Leibe hat, und das fehlt heute bei so manchen Künstlern, man hört's wenigstens nicht mitschwingen im Gesang. Jeder Zoll ein Mann, jeder Ton ein Held! kann man bei Tichatschek sagen. Wenn er dem Telramund den Fuß auf die Brust setzt und sagt: „Durch Gottes Hand ist nun dein Leben mein! Ich schenk' es dir, mögst du der Reu' es weihn", welcher edle Heldenstolz tönt dann aus diesen Worten; wenn er sagt: „Heil Elsa! Nun laß vor Gott uns gehn!" so ist es, als wenn ein Chor von guten Geistern Elsa in allem Edlen und Schönen bestärken und kräftigen wolle. Sein Lied vom Ring war durchleuchtet von den Tränen eines Mannes, eines Helden, nicht etwa von denen eines sentimentalen Schubjak! Seine Gral-

Digitized by Google

erzählung war ein Muster durchdachter stilvoller Darstellung. Wie er sich innerlich ringend über das eigene Leid erhob und sich ganz nur mit der Weihe und Erhabenheit des heiligen Ordens durchdrang! Wie natürlich, wie kindlich erzählend sang da dieser herrliche Ritter, es war ihm selbst wieder alles neu in dem Augenblick — es klang eine solche Liebe zu den Hörern durch, denen er dies alles mit solcher innigen Frömmigkeit darlegte.

Uns störte das ältliche Aussehen und Spiel Tichatscheks nur äußerst wenig im hohen Genuß seines Tons und Vortrags und seiner geistigen Leistung, wie wir denn gern und ohne tiefere Beschämung eingestehen, daß uns die Rücksicht auf Stil und Begeisterung für die Sache jeden Augenblick hoch über der äußerlich glatten Schönheit der Erscheinung stehen.

Herr Betz ist der eigentliche Mustersänger unserer Zeit. Man laboriert viel an Errichtung von dramatischen Gesangschulen; es gibt ein sehr einfaches Mittel. Man schicke die jungen Künstler in alle Klavierproben, Theaterproben und Aufführungen, in welchen Herr Betz singt, immer und immer wieder, lasse sie fleißig darüber nachdenken, selbst singen, dann wieder Herrn Betz hören und man wird ganz sicher in einiger Zeit eine Hebung des Bühnengesangs verspüren. Herr Betz hat ganz die Kunst, welche Hamlet in seiner Rede an die Schauspieler verlangt, das „frei von der Zunge weg!“ In ihm ist endlich einmal dies Kauen an den Phrasen beseitigt, diese geistreich sein wollende Manier, alles hervorzuheben, alles zu betonen, dies ewige Dehnen und Auseinanderzerren. In Herrn Betz kauert sich der Satz zusammen und schießt dann elastisch hervor, wie eine Schlange, jeder einzelne Ring ist vorhanden, aber man wird sich nur des Ganzen bewußt. Es ist eine Wohltat, so vortragen zu hören. Wir kennen keinen rezitierenden Schauspieler, der nicht noch an dem Sänger Betz lernen könnte, wie man eine Rede deutlich, bis ins kleinste Detail ohne Anstrengung vernehmbar zum Bewußtsein des Hörers bringt. Herr Betz ist ein geborener Heldenbariton; schade, daß wir Deutsche ihm so wenig Stoff zu bieten haben! Sein Telramund ist im vollsten Sinne des Worts eine Musterleistung, besonders aber auch durch den strengen Anschluß an das Ganze, das Verzichtleisten auf jede Regung persön-

Digitized by Google

licher Eitelkeit, die bei seiner naturverschwenderischen Stimmbegabung so nahe läge. Sein Wolfram steht fast auf gleicher Höhe, nur daß er nicht ganz vermag, seine Löwennatur zum zarten Lamm zu zähmen.

Es ist sonst so leicht, zu tadeln; Fräulein Mallinger ist schwer zu loben, da es sich darum handelt, das ganz Besondere ihrer Erscheinung begrifflich deutlich zu machen. Das nächste möchte vielleicht sein, den hohen Reiz ihrer Darstellungsweise in der Unmittelbarkeit zu finden, in welcher die Spur alles Gewollten, Absichtlichen so gänzlich getilgt ist, daß wir jeden Moment als einen augenblicklich erfundenen, unüberlegten hinnehmen und freudig überrascht einer solchen frisch erblühenden Gabe gegenüber auch die Überlegung, das Erfinderische des betrachtenden Urteils aufgeben, mit dem wir sonst prüfen, ehe wir etwas gut heißen. Wenn dies das Richtige trifft, so haben wir uns selbst eine Erklärung für das gegeben, was uns bei Fräulein Mallinger gleich von Anfang den Gefühlseindruck einer genialen Begabung empfinden ließ. Wie wir im Leben einer schnell vorrüberrauschenden gewinnenden Schönheitserscheinung erst im Nachdenken, im Besinnen völlig inne werden, so können wir uns nachträglich eine Partie des Fräulein Mallinger auseinandersetzen, Gesang, Spiel und Erscheinung auseinanderhalten; aber wenn wir uns dann auf irgend etwas besinnen, was die vollkommene Schönheit beeinträchtigte, dann ist es zu spät — es hat uns schon gefallen, es war schön und was wir tadeln möchten, ist schon unser eigener Irrtum geworden. Wir heben aus ihren beiden Wagnerschen Partien nur die letzte Szene der Elsa hervor, das Zuhören bei der Gralerzählung bis zu ihrem Sterben. In dem, was Fräulein Mallinger hier gibt, ist ein Punkt im Streben des Mimen erreicht, in welchem er sich ganz auf die Höhe des schaffenden Dichters schwingt. Nie haben wir das Notwendige und Erlösende des tragischen Tods tiefer empfunden! In jeden Augenblick, in jede Sekundenfolge der Szene drängten sich Tage und Wochen, im Krampf der Schmerzen verlebt, durchweinte Nächte, Gebete um den Tod. Die gepreßten Worte „Luft! Luft!“ klangen wie das verzweifelte dumpfe Pochen eines Lebendigbegrabenen. Diese Darstellung stand auf der Höhe des Dichters, wir

Digitized by Google

können sie nur den Worten vergleichen, mit welchen Kleist seine Penthesilea sterben läßt:

„Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! —
Nun ist's gut!"

Wir dürfen Bülows Leistungen heute übergehen, wie wir uns der lebenvollen Bewegungen eines schönen Körpers erfreuen, ohne das Herz wahrzunehmen, von dessen Schlag sie bedingt sind, indem wir mit Posas Freigeist diese schöne Welt der Bretter unter seiner schöpferisch belebenden Leitung für eine Welt halten, die seiner nicht bedarf, die „sich selbst genug ist". Wir haben nur noch ein Wort der freudigsten Anerkennung für den deutschen Chor, wie er uns in diesen drei Musteraufführungen entgegentrat. Von Darmstädter Gästen verstärkt, gipfelten die Leistungen des Münchner Chors besonders im „Lohengrin". Es war die gesteigertste innigste Teilnahme an der Handlung in Spiel und Gesang, die wir noch erlebt haben, und wir schließen unsere Worte mit einem Stoßseufzer und Mahnruf nach der sozialen Hebung dieses einzigen deutschen Instituts, dieser Grundsäule der deutschen Oper. Möchten die Bühnenleitungen endlich das Ihrige tun und möchten, wenn diese feiern, aus dem Chor selbst Männer erstehen, welche durch eine solidarische Verbindung den Chor die Stufe höher rücken, die er im sozialen und künstlerischen Leben einnehmen muß, die ihm gebührt. Möchte endlich auch nur der erste Schritt dazu geschehen, den klaffenden Spalt auszufüllen, der zwischen der Gentry der ersten Sänger und dem Proletariat des Chores besteht. Der deutsche Choris ist ein Künstler; manche hochhonorierte Solisten haben es erst noch zu werden.

Digitized by Google

„Der Diamant des Geisterkönigs" von Ferdinand Raimund.[1]

In alten, alten Zeiten, lange vor der Schlacht von Sadowa, gehörte eine mächtige, große Stadt zum Deutschen Reich mit einem wunderbar hohen Turm, der wie ein Riesenfinger gen Himmel deutete, und einem wilden Garten, der so groß war, daß viele lustige Leute darin tanzen und viel Hirsche herumspringen und einsame Kopfhänger darin lustwandeln konnten, ohne daß eins dem andern auf den Fuß trat. Da wohnte in einer kleinen Hütte eine alte Botenfrau, die hatte sonst Schmerz und Lust in Brief und Zeitung, Weihnachtsgaben und Ostereier allüberall hingetragen, man kannte sie wie Glockenton und Kuckucksruf, bei Alt und Jung war sie willkommen, man nannte sie schlechtweg „Die Gemütlichkeit." Die war nun alt und gebrechlich geworden, und, wie es so geht, die Leute vergaßen sie. Wenn auch wohl einmal eins oder das andere frug: „Wo ist denn nur die alte Gemütlichkeit hingekommen?", so fiel es doch niemandem ein, für sie zu sorgen, ihr ein kleines Scherflein, ein Opfer zu bringen. Und als sie fühlte, daß sie sterben mußte, rief sie ihre drei Buben zu sich, den Franzl, den Hansl und das Nandl, und sagte:

„Kinder, ich muß sterben und bin arm und kann euch nichts vermachen, aber ich weiß was, und sag's euch, das bringt euch Ehr' und Segen, wenn auch nicht Gold und Gut, die machen ja nicht glücklich. Draußen im Garten sind drei Vogelnester, die sollt ihr suchen und jedem soll eins gehören. Du Franzl, kriegst das

[1] Diese eigentümliche „Kritik", die ein gemütvolles echt cornelianisches Märchen einschließt, wurde anläßlich einer Vorstellung in München (7. Okt. 1867) für die „Süddeutsche Presse" geschrieben, gelangte aber wohl ihrer Länge wegen nicht zum Abdruck. Das Manuskript, das aus Heinrich Porges' Nachlaß in den Besitz des Herausgebers kam, wurde von diesem unter Weglassung der die Aufführung betreffenden Schlußsätze und mit Hinzufügung einer Einleitung und einiger Schlußworte zum ersten Male im zweiten Dezemberheft des ersten Jahrgangs der „Musik" (S. 476—480) zum Geburtstag des Meisters publiziert unter dem Titel: „Ein Märchen" von Peter Cornelius. Ein mit Quellenangabe versehener Nachdruck (ohne Hinzufügungen) erschien unter dem Titel: „Die drei Feenkinder" in der „Frankfurter Zeitung" (20. Dez. 1901, zweites Morgenblatt).

Digitized by Google

Nest mit der Wundernachtigall; wo die singt, da ist kein Herz so hart, es fühlt Wehmut und Lust, und alle Menschen werden dich lieb haben um ihretwillen. Du, Hansl, bekommst die Grasmück', die singt so geschwätzig und heiter, daß es Mädchen und Burschen in die Beine fährt und zum Tanze zwingt. Da wird's immer heißen: „Noch 'n Walzer! Hansl, noch 'n Walzer!" Für dich aber, mein liebes Nandl, ist die Lachtaube. Wer die hört, und wär' er noch so traurig, dem wird das Herz schüttern vor Lachen, und er wird Sorg' und Leid vergessen. Und wo eins von den drei Vöglein singt, da wird's den Leuten fast wunderlich zu Mut werden, als lebte eure alte Mutter noch."

Und sie starb, und die Söhne suchten die Nester und fanden sie und gingen in die Stadt mit dem hohen Turm, und alle Welt lauschte entzückt ihren lieben Vöglein. Und als sie früh starben, denn wie mochten sie die liebe Mutter lang überleben — da schwangen sich die Wundervögel in die Lüfte und singen nun überall, so weit die Welt ist, und erzählen noch lange das Märchen von den drei Buben und von der alten, deutschen Stadt, zu der die Wege jetzt fast verwachsen sind, als hätte sich der wilde, große Garten wie eine Dornhecke darum gezogen.

Ja, wir kennen, wir lieben euch, Franz Schubert, Johann Strauß, Ferdinand Raimund! Ihr Lieblingskinder der alten deutschen Fee, ihr ureigensten Söhne unserer unverlierbaren, deutschen, geliebten Kaiserstadt Wien! Muß man dort gelebt haben, muß man den tiefen Ernst ohne Effekthascherei, den Frohsinn ohne Gemeinheit, den Humor ohne Bosheit Aug' in Auge gesehen haben, wie sie in Wien zu Hause sind, um den Zusammenhang des Schubertschen Liedes mit der unverwüstlichen Herzlichkeit, des Straußschen Walzers mit der Anmut und dem Übermut unverdorbenen Vergnügungstriebes, der Raimundschen Posse mit einer Lachlust, der alles Edle heilig bleibt, völlig zu verstehen, — so führt doch jeder von diesen drei Genien auch den fernsten Fremdling unmittelbar in das Herz des Wiener Gemütslebens ein. Weil aber in diesem letzteren auch ein gutes Teil deutschen Wesens und Geistes enthalten ist, das kein Shylock ausschneiden soll, was wir ihm auch etwa schuldig sein möchten, weil gerade in den

Digitized by Google

Werken dieser drei Wiener eines von den Wahrzeichen ist, an welchen alle Fremde den Deutschen überhaupt kennt, so fühlen wir uns gedrungen, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, um das Ewige in dem Walten deutschen Geistes gegenüber den vergänglichen Änderungen der Landkarte zu betonen.

Ferdinand Raimund ist unser deutscher Gozzi; wenn ihn dieser durch feinere Form übertrifft, so hatte Raimund das Glück, in Musikern wie Wenzel Müller[1] und Konradin Kreutzer[2] Ergänzungen zu finden, welche der Gesamtwirkung seiner Stücke den Sieg sichern. Während unsere Tieck und Platen in ihrem aristokratischen Gebahren Werke gaben, die nur literarisch wirkten, ohne Eigentum des Volkes werden zu können, so hat der praktische Dichter-Schauspieler kühn und naiv mitten ins Volksleben hineingegriffen und die unvergleichlichen Typen eines Valentin, eines Wurzel, eines Florian, für lange Zeit zu Lust und Behagen der Deutschen hingestellt. Wie der treue Lehensmann in der deutschen Heldensage ist hier der treue Diener, der sich selbst über den Herrn vergißt, der wahre volkstümliche Held. Was helfen uns alle die Geistreichheiten, die auf dem Papier stehen und in den zauberischesten Versen geschrieben sind! Menschen aus Fleisch und Blut, in Bewegung gesetzt zur Verkörperung der ewigen Lehre, daß Herzensgüte und Lieb' und Treue mehr sind, höher stehen als alle Güter der Welt, und das alles aufgeputzt mit dem buntesten Wechsel von Erscheinungen und Szenerien, durchzogen von lachender, harmloser Laune — das ist wohl ein Werk, eines Dichters wert, da kann sich arm und reich, alt und jung an demselben, allen fließenden Born erquicken, der wie unser Gerstensaft den Unterschied der Stände aufhebt. Der Dichter, dem so etwas gelingt, geht in die Adern der Nation über. Ein „Hobellied" ist wie eine Grabschrift auf manches stille ehrenfeste Menschenleben, und manchem Deutschen mögen in den letzten Tagen und Stunden wohl noch die Worte im Herzen summen:

[1] 1767—1835, seinerzeit einer der beliebtesten Komponisten.

[2] 1780—1849, als Komponist des „Nachtlagers von Granada" und der Musik zum „Verschwender" auch heute noch bekannt.

Digitized by Google

Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt Ade!

An Raimund muß eine volkstümlich strebende Dichtkunst immer wieder den Anknüpfungspunkt suchen. Wir wundern uns, daß bei dem Überfluß an Dichtern und Musikern nicht neue Talente sich hervortun, welche die bewegenden Ideen unserer Zeit in phantastischen Spielen anklingen lassen, die in dem Rahmen der Raimundschen Stücke beziehungsreiche poetische Gebilde entfalten könnten.

Das schlechte Wetter des Oktoberfestes schien gestern alle Unterhaltungslust, allen guten Humor in die Räume des Schauspielhauses gedrängt zu haben. Büttners Vorwürfe an den Herbst und die Drohung, daß er nächstens mit drei Jahreszeiten genug haben werde, fanden den lautesten Widerhall in den Hörern und brachten die Lachnerven in die rechte Spannung, auf denen dann Florian Lang alle Nüancen vom leisesten Kichern bis zum sonorsten Auflachen hervorzauberte. So erntete er denn auch mit Fräulein Langlott den vollsten Dank eines wirklich erheiterten Publikums, das alle Schmerzen der Theresienwiese[1] in Thaliens Tempel vergaß.

Musikbericht.

(Neue Zeitschrift für Musik, 1867, Nr. 51—52.)

München, Ende November.

Ehe noch der wachsende Mond der Saison uns die wahre Vollmondnacht der Musik brachte, erfreute uns doch schon das allmähliche Zunehmen dieses echt christlichen Halbmonds mit manchem Genuß, auf den wir heute zur Ergänzung unseres Überblicks zurückkommen möchten. Die Wiederaufnahme des „wundertätigen Magus" von Calderon mit Musik von Josef Rheinberger[2] erregte vor allem unsere Aufmerksamkeit. Da leider die spanischen Dramatiker und Calderon als ihr Chorführer immer seltene Gäste auf der deutschen Bühne bleiben, heißt man es doppelt willkommen,

[1] Dort wird das Münchner Oktoberfest alljährlich gefeiert.

[2] (1839—1901). Op. 30 des bekannten und namentlich als Lehrer geschätzten Münchner Komponisten.

Digitized by Google

wenn einmal wieder der Versuch gemacht wird, dem tiefsinnigen großen Dichter auch bei uns die dauernde Heimat zu bereiten. Dies geschah hier mit einem nicht zu verkennenden guten Willen, der allerdings tiefer wurzelnde Mißstände nicht plötzlich beseitigen konnte, sich aber in den Schranken des als möglich Gegebenen mit Erfolg betätigte. Uns ist das Stück von Calderon ein erbauender Theaterabend vor vielen andern, und Rheinbergers Musik hat daran einen entschiedenen Anteil. Sie ist eine belehrende Studie, wie das Talent an der ihm gestellten Aufgabe wächst. Wir sehen mitten in dieser Arbeit den bis dahin spezifisch musikalischen Komponisten zum Tondichter werden. Die Kräfte steigern sich während des Werkes. Die Ouvertüre entbehrt noch sehr des dramatischen Gepräges, sie ist ein zierlich geschriebenes Musikstück ohne tieferen Gehalt, dem die leicht ins Auge fallende Schwäche anhaftet, vor jedem einigermaßen ernst gehaltenen Schauspiel ebensogut stehen zu können, als vor diesem großen, ja einzigen Teufelsdrama. Auch noch das hübsche G-dur-Idyll und die anmutige Fughette des ersten und zweiten Zwischenaktes verraten kein tieferes Eingehen auf den Sinn des Stückes. Von da an sehen wir den Komponisten sich wärmer und wärmer dem dichterischen Gedanken hingeben, und wie lohnt sich dies für ihn! Denn während er früher in dem bloßen Bestreben, hübsche Musik zu schreiben, es nicht zur eigentlichen Originalität brachte, erwächst ihm nun eine Fülle eigentümlichen Ausdrucks und sein „Sturm", die Beschwörungsformel des Dämons, das Wandeln des Berges sind Züge, die ganz ihm gehören und um so schönere Musik enthalten, als dieselbe von dem poetischen Gehalt des Dramas durchdrungen ist. Hieran schließt sich die weihevolle Musik des fünften Zwischenaktes, dessen Melodik unverkennbar von ethischer Wärme durchhaucht ist, und die spannende Begleitung zu Justinens Versuchung, welche im Zusammenwirken mit einer Gipfelung der Calderonschen Lyrik, der wahren Umdichtung ins Deutsche von Gries und der edlen Darstellung der Frau Dahn-Hausmann, in dem ergriffenen Zuschauer den Wunsch erwecken mußte, daß dies großartige Werk in seiner Münchner Fassung sich auch sonst in Deutschland geneigte Aufnahme erringen möchte.

Digitized by Google

Der Halbmond ist im Wachsen. Wir müssen der schönen Gaben gedenken, deren uns die Hofkirche teilhaftig machte. Unter Franz Wüllners[1] Leitung hat das Institut der Sängerkapelle einen Aufschwung genommen, welcher es zu einer künstlerischen Zierde Münchens erhebt und ihm einen ersten Platz unter den Domchören sichert. Wüllner verfolgt das Prinzip: die Starrheit der Halbnoten Palestrinas in deklamatorische Lebendigkeit aufzulösen, den poetischen Sinn jedes einzelnen Stückes zum Gesetz des Tempos zu machen, ganz so wie es schon Wagner in Dresden durch seine lyrische Inszenierung des achtstimmigen Stabat mater versuchte. So wird die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen der Epoche Bachs und Händels soviel näher gerückt, als sie braucht, um uns die Übergänge nicht so unvermittelt erscheinen zu lassen, als dies dann der Fall ist, wenn diese Gesänge in einem schwerfälligen, unerschütterlich langsamen Tempo genommen werden, bei welchem überdies der melodische Faden, der sich auch größtenteils schon hier findet, auseinandergezerrt und unverfolgbar wird. Bei dieser rhythmischen inneren Belebung jener Werke verschmäht es Wüllner anderseits, zu einer modernen Versüßlichung durch studierte Klangwirkungen zu greifen, welche diesem Stil fernliegen, der die Farbe nur in der natürlichen Mannigfaltigkeit der Mischung verschiedener Stimmregister sucht. Es gereicht zu wirklicher Erbauung, die Werke des sechszehnten Jahrhunderts im Munde eines trefflichen musikalischen Chors in unseren Tagen forttönen zu hören. Von festlichem, freudigem Charakter war eine sechsstimmige Messe in B-dur von Palestrina, aus der uns ein Solo-Benedictus für zwei Tenore und Sopran mit Alt am lebhaftesten in Erinnerung blieb. Ernst und schmerzlich klang dagegen die fünfstimmige Messe von Johannes Eccard[2] „Mon cœur se recommande à Vous“ in F-moll. Hier ist das Kleinod eines dreistimmigen Crucifixus in den massiv goldenen Ring des Ganzen gefaßt. Der tiefe Ton der Schmerzen, welcher das Ganze durch-

[1] (1832—1902), wirkte zuletzt in Köln.

[2] 1553—1611, Schüler von Orlando Lasso, einer der größten protestantischen Komponisten, dessen deutsche Lieder namentlich mit zu den schönsten zählen, die wir auf dem Gebiete älterer Chorliteratur besitzen.

Digitized by Google

weht, sichert diesem Werk vor anderen den Eindruck. Eccard soll zur evangelischen Kirche übergetreten sein und diese Messe noch als Katholik geschrieben haben. Wir sind Romantiker genug, sie als ein wehmütiges Scheidelied von der alten Mutterkirche aufzufassen. Von Wüllner selbst, dessen ernste geistliche Weisen uns wie Bausteine zu einer Brücke aus dem Einst in das Jetzt erscheinen, kam bei jenen Gelegenheiten ein achtstimmiges „Qui sedes Domine" zu Gehör, das in der schließlichen Verbindung einer präludienartigen Einleitung mit einem durchgeführten Fugenthema die originelle Form findet, und in der Schlußsteigerung der acht realen Stimmen in frischer, moderner Harmonisierung seinen Höhepunkt erreicht.

Der Mond nimmt bedeutend zu. — Die Konzerte von Bilse[1] führen uns vor ein Orchester von Jünglingen, von einem Manne geleitet. Es klingt etwas Unbezahlbares, Unpensionierbares aus dem feurigen energischen Strich dieser jugendlichen Quartettschar. Berlioz' Karneval-Ouverture hatte uns gelockt. Andere mögen bei diesem sinnbestrickenden Rauschen der Tonwogen noch so viel kaltes Blut behalten, das kritisch sondernde Urteil geltend zu machen, — wir können es nicht — wir verlieren den Kopf, um nichts als die Ohren davon zurückzubehalten, denn die mitzuverlieren, wäre ein Lichtausblasen vor dem entzückendsten Bild. Wer uns nach dieser hinreißend tumultanten Aufführung ins Gesicht hinein hätte behaupten wollen, wir wären nie in Rom gewesen, hätten nie einen Karneval mitgemacht, hätten nie Moccoli[2] ausgeblasen, nie mit Konfetti bombardiert — mit dem wären wir hart aneinander geraten. Großer Hector! Die Geschichte wird einst dem schlotternden Schatten Rossinis die rechte Antwort auf seinen schlechten Witz geben.[3] Wenn der Zapfenstreich der Tell-Ouvertüre längst eingestellt ist, werden dein Harold, dein Karneval, deine seelenglühenden italienischen Landschaften, das ganze geistes-

[1] Benjamin B. (1816—1900), der gerade mit seinem Orchester von der Pariser Weltausstellung kam.

[2] Moccoli sind kleine Lichter, wie sie beim Karneval abends getragen werden.

[3] Vgl. S. 159.

Digitized by Google

trunkene Epos deines künstlerischen Schaffens immer wieder ertönen und bekunden, wie der Nerv der nationalen Musikbegabung, der Rhythmus, in dir zur vollendetsten Ausbildung gelangend, dich zum größten Musiker deiner Nation machte. — Und welchen schönen Kontrast gab nun Bilse nach diesem blendenden Bilde von Berlioz in dem erhaben einfach gezeichneten Fis-dur-Andante von Haydn, welches das volle Quartett allein ausführte. Wie neu, wie von gestern das klang! Aber auch mit welcher Feinheit und Innigkeit des Vortrags wurde es gespielt! Ja, da hieß es aus dem lauten Taumel der römischen Welt in einen kleinen deutschen Garten flüchten, wo die Menschen so schön wie die Blumen sind und beide friedlich beieinander wohnen. Wir brauchen nicht mit Faust einen Zaubermantel zu wünschen, die Kunst leiht ihn uns, das fühlten wir an jenem Abend.

Der Mond ist im Wachsen; er steht auch hell am Himmel, doch schwere Wolken gleiten oft über ihn hin und verkümmern seinen Glanz Das zweite Odeonkonzert brachte die D-moll-Sinfonie Schumanns nicht zur vollen Geltung. Die Bläser hatten noch mit der neuen Stimmung zu kämpfen, was an mannigfachen Schwankungen in der Reinheit fühlbar wurde. Außerdem nimmt die doppelte Besetzung der Bläser den Solostellen allzuviel von ihrem individuellen Charakter, und ist bei einer Anzahl von acht Kontrabässen das übrige Streichquartett nicht in der verhältnismäßigen Stärke besetzt. Doch abgesehen von diesen technischen Übelständen war auch die geistige Wiedergabe des Werkes durch manche Mißgriffe in Tempo und Phrasierung gestört. Schumann ist eben ein von der Münchner Konzertmuse stiefmütterlich behandeltes Kind und benimmt sich dann natürlich auch linkisch und unwirsch, wenn er einmal zur Gesellschaft Zutritt erhält. Die „Hebriden" von Mendelssohn waren eine gelungene Produktion. Rubinsteins Ouvertüre zu „Dimitri" ist wie ein keck und flüchtig gemaltes Transparent, das mit guter Beleuchtung einmal seine Wirkung macht; es darf nur nicht den Anspruch der Freske erheben und öfter oder eingehender betrachtet sein wollen, dabei würde es in der Wertschätzung sinken. Der Moment des Abends, wo unser Mond in völlig ungetrübtem Glanze leuchtete, war eine herrliche Arie des

Digitized by Google

Groß- und Altmeisters Händel in E-dur, welche Fräulein Mallinger vollendet schön vortrug und Herr Brückner mit feinfühligem künstlerischem Geschmack auf der Geige begleitete. Jeder Ton dieses gediegenen Stückes, dessen Doppelweise für Stimme und Geige sich im Ohre gattet wie Reseda und Rose im Geruch, war Gold wert, war echtes Gold unseres Saison-Mondes, der sich deswegen auch dann nicht trübte, als dieselbe geniale Sängerin die schlechte Arie unseres geliebten Weber sang, für den wohl die Worte gelten mußten, die seinen Max entschuldigen: „Schwach war er, obwohl kein Bösewicht!"

Es ist Vollmond: die Florentiner[1] spielen. Die Mollquartette in G, D und A von Haydn, Schubert und Beethoven, die glückliche Konstellation der drei leeren Geigensaiten, die über diesem Programm schwebte, macht es uns zu einer Lebenserinnerung. Was wir je Schönes erlebt hatten von diesem Zauberspiegel des deutschen Quartetts, der eine Weltgeschichte des Gemütslebens vor dem Auge der Seele entrollt, wurde heute wieder ganz lebendig, ganz unser Eigentum, und alle edelste Wollust des Empfindens drängte sich in den stolzen Gedanken: ein Deutscher zu sein, Musiker zu sein, diese Sprache zu verstehen, Bürgerrecht zu haben in der Heimat der Geister. Was uns vom ersten Ton dieser Quartette an sogleich mit einer freudigen Überraschung begrüßte, war die Wahrnehmung, daß wir es hier nicht bloß mit vornehmen Künstlern, sondern auch mit vornehmen Instrumenten zu tun haben. Eine solche Verschmelzung des schönsten Klanges in Kraft und Zartheit haben wir nie gehört. Ist es doch, als ob der sündengeplagte Schatten eines Straduarius nächtig wandelnd nicht Ruhe finden mochte, bis er ein Quartett von solcher Gleichheit des Tons zurecht geschnitzt und alle Glut des Fegfeuers mit ein paar aufgehaschten Körnchen Manna hineinverschmolzen hätte, um dann bei dem ersten ertönenden Akkord endlich zum ewigen Asyl emporzuschweben, so geistig, so verklärt ist die Klangwirkung dieser Instrumente. Und ganz solcher wundertätigen Gaben würdig sind auch diese vier Künstler, ein Paar von Deutschen mit einem Paar

[1] Das berühmte Florentiner Streichquartett (damalige Zusammensetzung: Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostri und Friedr. Hilpert).

Digitized by Google

Italiener in freier, schöner Vereinigung, denn wir haben ein so reines Aufgehen in der Idee des Quartetts bis jetzt nicht kennen gelernt. Da gibt es kein „Jean Becker und Genossen", da gibt es auch nicht mehr den mindesten Hauptakzent auf der ersten Geige; da ist alles nur erfüllte Intention, tongewordener Geist; indem wir das magische „Wort" vernehmen, vergessen wir die einzelnen Runen, die es bilden. Mit immer wachsender Spannung folgten alle Hörer aus dem mit Anmut und Innigkeit vorgetragenen Quartett von Haydn mit seinem H-dur-Andante, das wie ein stiller kleiner Waldsee den blauen Himmel spiegelt, in das subjektiv unruhige Schubertsche Quartett, dessen Variationen Jean Becker mit bescheidener Unübertrefflichkeit vortrug, während uns die Gesangsstelle des Violoncell hier das einzige Mal an Wärme des Vortrags zu wünschen übrig ließ, bis zu den vorüberhuschenden Schatten des Finales, deren überhandnehmendes Umringen der Beschwörende selbst mit einem aus voller Brust gesungenen frommen Lied zu bannen sucht. Vergebens aber wäre es, den Eindruck des großen A von Beethoven auch nur mit einem Wort andeuten zu wollen. Bei der seltenen Gelegenheit, diese Werke zu hören, ist es jedesmal ein Ereignis, das lange Zeit seine Ringe in den erregten Wogen des Innern schlägt. Vorher und nachher brütet man über der Partitur und sinnt über diese Apokalypse in der Bibel unserer großen Tonmeister. Noch tagelang nachher sahen wir Gesichter wie von Sonnenschein sich erhellen, wenn von diesem Quartett die Rede war. „Das trifft an eine Stelle im Herzen, wo nichts anderes hinrührt!" hörten wir sagen. Und an eine solche Stelle in unserem Andenken, wo nichts sie verdrängen soll, setzen wir die Namen Becker, Masi, Chiostri und Hilpert als rechte, geweihte Interpreten des heiligsten Wortes, das die Tonmuse gesprochen, seit sie auf Erden wandelt.

Ja, es ist Vollmond — und die Mondsüchtigen erheben sich und wandeln über Paläste und Kirchendächer hin. Der Schlimmsten einer ist Hans von Bülow. Der ist ganz in das Beethovenviertel hineingeraten und klettert und tanzt da ganz lustig in Regionen und auf Turmpfaden herum, wo sich auch bei Tage wenige hinwagen und selbst die geübtesten Dachdecker nicht. Ja, es

Digitized by Google

ist Somnambulismus, es ist tiefe und unheilbare Krankheit in diesem vollmondnächtigen Treiben. Und doch ist die Schar immer im Zunehmen begriffen, welche einen solchen ekstatischen Zustand für einen besonders gottbegeisterten hält, und aus den Reden eines solchen Verzückten alle Wunder und alles Geheimnis der Welt ahnen möchte! Das sah man wieder an den gefüllten Räumen des „Museum", wo Bülow dem Publikum seine Beethoventräume erzählt. Wie da alles atemlos lauschte, wie man empfand, daß jeder davor erschrocken wäre, auch nur zu räuspern, weil er einen Ton von diesen göttlichen Träumereien zu verlieren bebte. Und wir gestehen, es steckt an! Wir meinten nun auch in dieser Hammerklaviersonate den Hammer des Thors zu vernehmen und den grimmen Gott sich neigen zu sehen vor Freias Kosen, glaubten Loge im Scherzo lachen zu hören und lauschten dann im Adagio der Klage um Baldurs Tod und sahen dann in der Fuge die Zwerge sich plagen, einen neuen Baldur zu machen und mit allen Künsten sich mühen und doch keinen mehr zustande bringen. Ja wir folgten nun so gläubig allen Interpretationen, daß wir ganz gestört auffuhren, als jemand in unserer Nähe bewundern wollte, daß Herr von Bülow das alles so auswendig wüßte. Aber verehrteste Zuhörerin, das ist ja Krankheit, Mondsucht! Auswendiglernen! O nein! Der Kranke liegt schlummernd im Vollmondschein und der Mond schreibt ihm das alles ins Herz! Ja, wenn Sie mit dem Briten sagen wollen: by heart! dann haben Sie recht, dann sagen Sie: Bülow weiß alles, was er spielt „aus dem Herzen!" Und wir fügen hinzu: wenn er spielt, ist immer Vollmond!

Beim Jahreswechsel.

(Neue Zeitschrift für Musik, 1. Jan. 1868.)

Wir möchten uns einen Januskopf wünschen mit einer pessimistischen und einer optimistischen Nase, um in unserem Wittern und Ausspüren der künstlerischen Verhältnisse beim Jahreswechsel nach beiden Seiten gerecht zu werden, denen die alles schwarz sehen, und den andern, denen alles rosig erscheint. Aber wir sind

Digitized by Google

einmal nur dazu gemacht, alles optimistisch zu nehmen, wir schlagen auch gern ein wenig an unsre Brust und gestehen ein, daß wir es deshalb nie zum vollen, bruchlosen Schopenhauerianer bringen konnten, ob wir auch mit einer Welt von gutem Willen und mit einem Quentchen Vorstellungskraft dem großen Weisen nahten. Uns war für das Auffassen der Welt und ihres Willens der joviale Brocken Weisheit verdaulicher und belehrender, den wir zuerst in einer fröhlichen Stunde von Liszts Lippen hörten: Mundus vult Schundus.

Es war in Weimar in Goethes Garten. Die enthusiastische Pastorin Steinacker bewohnte das kleine Goethehaus mit ihrer Familie und zeigte uns eifrig alle Spuren lebendigen Erinnerns an das irdische Wandeln des Unsterblichen. Es wuchsen da eine Menge kleiner blauer Blumen; Damrosch, der uns begleitete, erklärte uns, daß sie griechisch Synadelphos genannt würden, weil immer zwei an einem Stiel blühten — und Liszt, anmutig wie immer, bückt sich rasch und bricht jedem von uns eine solche Blume. In welchem alten Taschenbuch mag die blaue Blume fortblühen? Jenes Wort der Weisheit ist uns im Geiste haften geblieben, und wenn wir uns am ernstpredigenden Schopenhauer müde bewundert hatten, wie vollkommen er die Nichtigkeit der Welt in ihrer ganzen unanständigen Nacktheit bloßlegt, so dachten wir zur Erholung an unsren lächelnden Liszt, der blaue Blumen verschenkt, und sagten: Mundus vult Schundus.

„Die Welt will Schund". In diesem humoristischen Kernspruch drängte sich seitdem unser pessimistischer Groll zusammen, wenn es uns und „den Freunden schwüle um Mittag ward", so oft wir sehen mußten, wie reichlich dieser Schund dargeboten, mit welchem Jubel er aufgenommen wurde. Dann aber stärkte sich unser Optimismus alsbald wieder an der köstlich erfundenen Idee der „Nachwelt", welche uns wie kühlender Abendhauch von dem drückenden Realismus der Mitwelt befreite. Wir erquickten uns an dem geistigen Schattenspiel dieser ewig frevelnden, sündigen Mitwelt, die von dem strafend ausgestreckten Rächerarm der Nachwelt verfolgt wird; wir schauten mit lebhafter Teilnahme dem eifrigen Treiben der vielen zu, die mit der Mitwelt gehen, und dem er-

Digitized by Google

ist Somnambulismus, es ist tiefe und unheilbare Krankheit in diesem vollmondnächtigen Treiben. Und doch ist die Schar immer im Zunehmen begriffen, welche einen solchen ekstatischen Zustand für einen besonders gottbegeisterten hält, und aus den Reden eines solchen Verzückten alle Wunder und alles Geheimnis der Welt ahnen möchte! Das sah man wieder an den gefüllten Räumen des „Museum", wo Bülow dem Publikum seine Beethoventräume erzählt. Wie da alles atemlos lauschte, wie man empfand, daß jeder davor erschrocken wäre, auch nur zu räuspern, weil er einen Ton von diesen göttlichen Träumereien zu verlieren bebte. Und wir gestehen, es steckt an! Wir meinten nun auch in dieser Hammerklaviersonate den Hammer des Thors zu vernehmen und den grimmen Gott sich neigen zu sehen vor Freias Kosen, glaubten Loge im Scherzo lachen zu hören und lauschten dann im Adagio der Klage um Baldurs Tod und sahen dann in der Fuge die Zwerge sich plagen, einen neuen Baldur zu machen und mit allen Künsten sich mühen und doch keinen mehr zustande bringen. Ja wir folgten nun so gläubig allen Interpretationen, daß wir ganz gestört auffuhren, als jemand in unserer Nähe bewundern wollte, daß Herr von Bülow das alles so auswendig wüßte. Aber verehrteste Zuhörerin, das ist ja Krankheit, Mondsucht! Auswendiglernen! O nein! Der Kranke liegt schlummernd im Vollmondschein und der Mond schreibt ihm das alles ins Herz! Ja, wenn Sie mit dem Briten sagen wollen: by heart! dann haben Sie recht, dann sagen Sie: Bülow weiß alles, was er spielt „aus dem Herzen!" Und wir fügen hinzu: wenn er spielt, ist immer Vol[illegible]

Beim [illegible]

(Neue [illegible]

Wir möcht[illegible]
mistischen [illegible]
und Aussi[illegible]
nach bei[illegible]
sehen,

Digitized by Google

einmal nur dazu gemacht, alles [illegible]
auch gern ein wenig an [illegible]
deshalb nie zum vollen, [illegible]
konnten, ob wir auch mit einer [illegible]
einem Quentchen [illegible]
Uns war für das [illegible]
Brocken Weisheit [illegible]
einer fröhlichen Stunde vor [illegible]
Schundus.

Es war in Weimar [illegible]
Pastorin Steinacker [illegible]
Familie und zeigte uns [illegible]
an das irdische Wandeln [illegible]
Menge kleiner blauer [illegible]
erklärte uns, daß sie [illegible]
immer zwei an einem [illegible]
immer, bückt sich [illegible]
In welchem alten [illegible]
Jenes Wort der [illegible]
wenn wir uns [illegible]
wundert hatten, wie [illegible]
ihrer ganzen unanständigen [illegible]
Erholung an unsren [illegible]
schenkt, und sagten: [illegible]

„Die Welt will Schund" [illegible]
drängte sich seitdem unser [illegible]
uns und „den Freunden [illegible]
sehen mußten, wie [illegible]
Jubel [illegible]
Opti[illegible]

habnen Wandeln der wenigen, die sich nach der Nachwelt richten; wir ergötzten uns besonders mit behaglicher Ironie an der Doppelrolle, welche viele als Mitweltler und zugleich Nachweltler zu spielen haben, die in ihrem ernsten Charakter als Nachweltler den Klapphut ihrer Bewunderung krampfhaft unter dem Arm zusammenpressen, wenn Bachs oder Beethovens königliche Schatten vorüber schweben, und doch als Mitweltler ihre Höflichkeit nur Hausknechten des Elysiums zuwenden. Aber daraus sog unser Optimismus immer die köstlichste Nahrung, wenn wir inne wurden, daß Leben und Kunst auf ihren Bahnen einen steten Trieb nach Vollkommenheit, nach Vollendung bekunden, wenn uns aus Werken der Gegenwart ein Geist anhauchte, der uns zum Nachweltler weiht, vor denen wir auch heute schon jenen Klapphut abnehmen und schwingen, Werke, die wie goldne Äpfel aus Freias Garten unter den mancherlei Süßigkeiten und Goldschaumnüssen am Baum der Zeit prangen. Ein solches Werk hat uns das vergangene Jahr gebracht, und wir Künstler dürfen ihm deshalb mit Fug und Recht ein fröhlich dankendes Scheidelied singen.

Es war von hoher Wichtigkeit, von schwer wiegender Bedeutung, daß es Richard Wagner gegeben war, seine „Meistersinger" zu vollenden. Zeigte ihn die ganze bisherige Entfaltung seines künstlerischen Schaffens als dazu berufen, die dramatische Tondichtung neuen Gestaltungswegen zuzuweisen, so war es von höchstem Wert, nachdem er eine Reihe glänzender Muster für die Behandlung tragischer Konflikte gegeben, auch für die heitre, ironische Wiederspiegelung gemütlichen Dichtens und Trachtens ein Beispiel von ihm zu haben. Als solches, als eine Wagnersche komische Oper, war das Werk wohl in seinem ersten Keim zu betrachten. Doch eine Fülle von tiefen Lebenserfahrungen, ein Reichtum von neugewonnenen Anschauungen, die schmerzlich stolze Empfindung einer ewig unausfüllbaren Kluft zwischen dem Künstler und der umgebenden Welt drängten sich seitdem wie in ein Asyl in den Rahmen dieser leichten komischen Oper, als der einzigen Form, in welcher sie zum Ausdrucke gelangen konnten und haben aus dem Hans Sachs einen Höhepunkt, ein Reifstes in Wagners Entwicklung gemacht. Die „Meistersinger" sind nun das Konterfei deutschen Wesens

Digitized by Google

geworden, wie es der Dichter in seiner Seele schaut und erlebt, mitleidet und mitlacht; sie sind eine Apologie des Künstlertums gegen das Philisterium, sie enthalten allen sprühenden Zorn und alles schallende Gelächter, welches dem Dichter in einem so wundersam bunten Leben die Afterkritik, die prahlende Stümperei, die Niedrigkeit der Kunstanschauungen erregte. Der stete und notwendige Kampf zwischen Alt und Neu in der Kunst, der gerade auf Wagners Leben so bestimmend einwirkt, ist in den Charakteren des jungen Edelmannes, Hans Sachs und der anderen Meistersinger mit unvergänglichen Zügen gezeichnet, und wir dürfen wohl behaupten, daß der gemilderte, ruhigere Wagner sich selbst zu der Figur des Hans Sachs gesessen hat, als der beste Studienkopf, den er für diesen Teil seines Gemäldes just finden konnte. Auch zu „Beckmesser" kennen wir die anregende Individualität unter den „berühmten Zeitgenossen", und wir haben unsere harmlose Schadenfreude daran, daß diese ästhetische Autorität[1] unter dieser Maske vielleicht länger den Reigen bekannter Gestalten mittanzt, als es ihr ohne Verkleidung vergönnt sein möchte. — Was die „Musik zu dem Sujet" betrifft, wie man es auch noch im neuen Jahre des Heils von Künstlern und Laien schlechtweg wird bezeichnen hören, so ist uns mancher Blick in die Partitur und in frohen Stunden manche gesungene Mitteilung aus bester Quelle zu teil geworden, und wir hegen mit so manchen Freunden und näher Eingeweihten von den ersten Biebricher Noten[2] an den Glauben, daß dies die dauerndste, volkstümlichste Schöpfung Wagners sein wird. Wer die Einleitung unter des Meisters eigener Leitung in der rechten Bewegung und mit der entsprechenden Verteilung von Licht und Schatten gehört hat, welche schwer zu treffen ist und fast überall verpfuscht wird, der kennt die Oper, der weiß, wie alles

[1] Die Anspielung auf Hanslick ist hier deutlich; tatsächlich hieß der Merker in dem Dichtungsentwurf des Jahres 1861 „Veit Hanslich" (sic); viel witziger und boshafter ist eine mündliche Tradition, nach der Wagner den Merker als „Hans Lick, ein Schreiber" habe bezeichnen wollen. Ein Nachklang davon wäre dann die Stadtschreiberwürde Beckmessers.

[2] In Biebrich am Rhein begann Wagner mit der musikalischen Ausarbeitung des Werkes.

Digitized by Google

übrige werden mußte. Wir freuen uns darauf, demnächst eingehende Schilderungen der veröffentlichten Partitur mitzuteilen und noch mehr, die Gewißheit aussprechen zu dürfen, daß das Werk im Frühling dieses Jahres in München zur Aufführung kommen wird.

Hierbei finden wir zugleich den Punkt, wo wir an den vorjährigen Neujahrsartikel des verehrten Redakteurs dieses Blattes anzuknüpfen vermögen, um unser heutiges Wort als Glied in der Kette zu dokumentieren. Es war dort unter drei Wünschen, die an so manches deutsche Märchen erinnern, auch der sehnlichste hervorgehoben, daß sich eine deutsche Stätte bieten möchte, an welcher praktisch das Werk fortgesetzt würde, welches einst Liszt in Weimar begonnen. Diese Stätte ist jetzt gesichert: sie heißt München. Jede staatliche und künstlerische Gewähr dafür bietet der tatkräftige Wille eines musikbeseelten Monarchen und das einmütige Zusammenwirken der artistischen und verwaltenden Leitung unter Bülow und Perfall.[1] Schon die nächsten Zeiten werden Zeugnis von dem günstigen Umschwunge geben, welcher durch das einheitliche Walten zweier Männer erfolgen muß, welche nicht allein Kapazitäten, sondern auch Charaktere sind. Wie bedingt auch von Glück und Verhältnissen die erstrebten Erfolge sein mögen, wir begrüßen mit innigster Genugtuung die Bürgschaft, welche in der freundschaftlichen Beziehung dieser beiden ehrenhaften Namen gegeben ist, daß fortan München wieder einmal ein Ausgangspunkt werde für ein Ausüben der Kunst um der Kunst willen, des Schönen dem Schönen zu Liebe, zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichen Zwecken, und wir laden die flüggen, freizügigen Leser unseres Blattes schon heute mit frohem Mute zur Teilnahme an der Luft unseres Frühlings ein, der auch der Kunst ein Frühling zu werden verspricht.

[1] Karl von Perfall (geb. 1824), heute noch Hofmusikintendant in München. Leider erfüllten sich die von Cornelius ausgesprochenen Hoffnungen nicht (Vgl. Bülows Brief an Raff. 13. April 1869).

Digitized by Google

„Die heilige Elisabeth" von Franz Liszt.

Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg.

(Almanach des „Allg. d. Musikvereins". Erster Jahrgang 1868. S. 137—144.)

Es gehört Mut dazu, ein Künstler zu sein. Wer im bürgerlichen Leben durch redliches Wirken seinen Platz ausfüllt, den darf niemand ungestraft auf offner Straße mit Beleidigungen überhäufen. Wer aber mühsam den steilen Pfad zum Parnaß erklimmen will, muß darauf gefaßt sein, auch von den Unberufensten und bedenklichsten Schwätzern jede Schmähung, jede Verunglimpfung zu ertragen. — Sowie der Bedeutendsten, so auch der Mutigsten einer unter den Künstlern unsrer Tage ist Franz Liszt. Vom ersten Tage seiner öffentlichen Laufbahn an brachte Liszt nicht nur die besondere Befähigung mit in die Schranken, sondern auch den moralischen Mut, die künstlerische Überzeugung und das Einstehen für sie vor aller Welt. Es gehörte Mut dazu, die großen Sonaten von Beethoven in die Konzertprogramme aufzunehmen zu einer Zeit, wo diese Werke noch bei einer sehr überwiegenden Majorität wirklicher Musikkenner — der damaligen Schwätzer nicht zu gedenken — für verrückt und hirnverbrannt gehalten wurden. Es gehörte Mut dazu, die Tanzszene von Berlioz zu spielen, von dem eine Autorität wie Rossini gesagt hatte, daß dieser junge Mann alles machte, nur keine Musik. Es gehörte Mut dazu, das Konzertstück von Weber einem klassisch gesinnten Pariser Publikum vorzuführen, das durchaus nichts von einem Mr. Weber wußte. Wir brauchen es nicht aufzuzählen: es gehörte Mut zu „Tannhäuser" und „Lohengrin", Mut zum „Benvenuto Cellini", Mut und Begeisterung zu all den reichen und kühnen künstlerischen Taten, bei deren Ausführung Liszt wie kaum ein andrer mit Hohn und Verkennung zu ringen hatte. Es gehörte endlich der entschiedenste Mut der Seele dazu, von dem Thron des allbewunderten Virtuosen herabzusteigen und im Ringen nach hohen geistigen Zielen Studien vor den Augen eines Publikums zu machen, das sich so ungern in seiner Bequemlichkeit gestört sah, Liszt ein für allemal

Digitized by Google

als Virtuos bewundert und abgetan zu haben, und ihn noch einmal als Tondichter von Anfang an studieren sollte. Wenn nun Liszt seit einer Reihe von Jahren eine immer wachsende Schar von Verehrern für seine Tondichtungen begeisterte, wenn er weiteren Kreisen auch da, wo man seinen Orchesterkompositionen beharrlich die Aufnahme streitig macht, doch durch seine Klavierwerke, die zur Zeit in keines geachteten Virtuosen Repertoire mehr fehlen, rühmlichst bekannt wurde und selbst dem kühlsten Teilnehmer an den Kunsterscheinungen durch die Unablässigkeit seines Ringens Achtung abzwang, so sahen alle unparteiischen Kunstfreunde und zunächst die Teilnehmer an dem Meininger Musikfest mit gespannter Erwartung seinem neuesten größeren Werke, der „Legende von der heiligen Elisabeth", entgegen, über welches seit seinem ersten Erscheinen in Pesth und München schriftlich und mündlich nur die günstigsten Urteile ins Publikum gedrungen waren, indem Gegner und Freunde der Lisztschen Muse übereinstimmten, daß hier Liszt endlich mit einem so gereiften stilvollen Werk aufgetreten sei, daß es die sonst auseinandergehenden Meinungen über sein geistiges Schaffen zu seinen Gunsten in Beifall und Zustimmung vereinigen müsse. Nach den erhebenden Tagen des Musikfestes in Meiningen, von denen her so manches Tongemälde des vielseitigen Meisters sein treu bewahrtes Spiegelbild in der Seele vieler Hörer zurückgelassen hatte, war nun in Eisenach eine hochansehnliche Schar von Musikern und Musikfreunden versammelt und harrte Liszts Elisabeth entgegen, die zur achthundertjährigen Gründungsfeier der Wartburg aufgeführt werden sollte, zu welchem feierlichen Zweck Liszt das Werk seit einem Dezennium, nach mancherlei Unterbrechungen, ausgeführt hatte. Alles war gespannt, die meisten wohl durch das Fest schon freudig erregt, die Freunde riefen es sich im Begegnen wie eine Losung zu: heute die Elisabeth! —

Liszt ist Gelegenheitsdichter im Sinne Goethes; in der ganzen Reihe seiner Tondichtungen ist fast überall der engste Bezug auf seinen Lebensgang nachzuweisen. Es ist nicht jener Tiefsinn in ihm vorherrschend und bestimmend, mit welchem andre ein Urbild des Schönen in sich erschauen und es vom Leben unbeirrt, ja dem Leben zum Trotz, reiner und reiner zu gestalten streben. Ihn muß

Digitized by Google

das Leben zum Schaffen reizen und anregen, es muß zu rechter Zeit die Frage an ihn stellen, und er wird, frisch in sein Innres greifend, die rechte Antwort geben. Seiner Kraft und seines Geistes sich bewußt und durch sein Spiel im Besitz des Mittels vollkommenster Darstellung seines Inhalts, würde er in erregten Stunden alle Fülle seines Gemütes nur den Freunden am Klavier ausströmen, aber das Leben bringt ihm die Momente entgegen, wo, wie wir sagen möchten, seine Stimme nicht mehr ausreicht, zu einer großen Menge zu reden; er verdichtet sein Material, das Orchester wird sein Klavier, sein bei fröhlichem Mahl aus Brot geknetetes Figürchen wird Tonmodell und Marmorstatue, wobei das vornehmere Material einen rückwirkenden Einfluß auf die Gestaltung seines Gedankens übt, wenn auch der Kern schon im ersten Entwurf gegeben war. — Die Schaumblasen des Weins werden zu Perlen, Etuden zu sinfonischen Dichtungen, sein Gebet im stillen Kämmerlein zur Graner Messe. So entstanden seine ersten Klavierphantasien, in welchen bei allen Symptomen der Sturm- und Drangzeit dennoch Liszt als epochemachender Harmoniker schon ganz da ist, aus dem naheliegenden Lebensbedürfnis, den Überschuß an virtuoser Kraft, der sich da plötzlich, weit über alles geistig Geforderte, entwickelt hatte, in die entsprechenden Formen zu fassen: reizende Sängerinnen gesellten sich dem fahrenden Virtuosen — da erblühten ihm Lieder auf den Wanderpfaden. Das welterschütternde Jahr 1830 macht ihn zuerst zum Sinfoniker, es begeistert ihn zu einer Sinfonie, aus der sich nur die Keime zur »Héroide funèbre« erhalten haben. Wenn wir „Tasso“ und „Mazeppa“ in ihren ersten Gestaltungen, sowie die sinnigen „Bilder aus den Wanderjahren“ Reiseeindrücken verdanken, so sind gewiß die »Préludes« und die „Bergsinfonie“ eben sowohl durch die persönliche Bekanntschaft mit den Dichtern Hugo und Lamartine als durch ihre betreffenden Dichtungen vermittelt. Seit Weimar können wir vollends diesen Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung Schritt für Schritt verfolgen. Die Männerquartette „Mehr Licht“ und das zauberisch wirksame „Über allen Gipfeln“ von Goethe sind wie die ersten Begrüßungstöne, welche ihm das dortige Leben entlockt. Zum Herderfest

Digitized by Google

entstand der „Prometheus“, die „Festklänge“ zum Jubiläum der hochverehrten Maria Paulowna, zum Goethe- und Schillerfest die „Faustsinfonie“ und die „Ideale“, und was konnte diese reiche Kette von Beziehungen schöner abschließen, als ein Werk, in welchem eine heilige Volksheldin dieses Thüringens, welches den gereiften und geklärten Liszt dem deutschen Genius wieder in die Arme führte, besungen und verherrlicht wurde! Wir erkennen und empfinden mit Freuden den schönen Zusammenhang in Leben und Kunst, der darin liegt, daß Liszt das ruhigste und klarste Werk seines Lebens demselben erlauchten Hause als Weihegesang der Wartburg darbringt, welches, seit seinem Bestehen der Förderung geistiger Interessen hingegeben, auch ihm die Muße, die Möglichkeit verliehen hatte, für sich und andere höchste Ziele zu erstreben, ja zu erreichen. Die ersten Anfänge der „Elisabeth“ blühten dem Tondichter noch mit jenen wilden Reben ins Fenster, die sich an seinem Studierzimmer auf der Altenburg emporrankten, und der Jagdgesang des Landgrafen mochte ihm wohl in einsamem Schlendern durch jenes Webicht eingefallen sein, wo einst Frau Holle ihr Wesen trieb. Als ihn dann sein Lebensgeschick in entlegene Fernen führte, war sein Werk ihm ein gutes Geleit, ein Band, das ihn an die Stätte seiner erfolgreichsten Wirksamkeit fesselte. Das Band zog ihn zurück, denn wir durften mit Freude Zeuge des Festes auf der Wartburg sein, wo der Meister selbst sein Werk leitete, wo in dem vollkommen schön in mittelalterlichem Stil hergestellten Sängersaal eine glänzende Versammlung Haupt an Haupt diesen Tönen lauschte, wo ein David, Reményi und Kömpel[1] die ersten Geigen führten, Frau Diez und Feodor von Milde[2] die Hauptpartien unübertrefflich sangen, die Chöre unter Müller-Hartungs[3]

[1] Drei Meister der Violine: Ferdinand David (1810—1873), durch seine Leipziger Tätigkeit weit berühmt; Eduard Reményi (eigentlich Eduard Hoffmann) 1830—1898, namentlich als Wandervirtuose bekannt geworden; August Kömpel (1831—1891).

[2] Hans F. v. Milde, Cornelius' Freund und Gemahl der von dem Meister so hoch verehrten Rosa, der erste Telramund und Cid (1821—1899). (Vgl. Briefe von Peter Cornelius an Feodor und Rosa v. Milde, Weimar 1901.)

[3] Karl Müller-Hartung (geb. 1834), Begründer der Weimarer Musikschule (1872).

Digitized by Google

Leitung Vorzügliches leisteten, und wo dann ganz wie in den guten alten Zeiten der thüringische Herzog und sein erlauchtes Ehegemahl nach allen Seiten hin mit den Gästen in freundlicher, wirtlicher Weise verkehrten, während Liszt mit seinem freudig erleuchteten Antlitz vielleicht im stillen seiner Schutzheiligen dankte, die ihm nach so manchen mühsamen Weltfahrten wieder einmal einen fröhlichen thüringischen Abend bereitete.

Liszt wurde zu der besondern Form der Elisabeth, zu dieser Folge von Bildern aus dem Leben der Heiligen, durch eine der unseren nahe verwandte Kunst angeregt, durch die Malerei. Es sind die poesievollen Kompositionen von Moritz Schwind, an welche Liszt seine musikalische Gestaltungsweise des Stoffes anlehnte. Wir dürfen wohl sagen, daß, wenn Moritz Schwind (neben so manchen Zügen, die in seinen Bildern lebendige Eindrücke aus den musikalischen Romantikern, besonders Weber, verraten) eines seiner sinnigsten Bilder aus der Klavierphantasie Beethovens mit Chor herausgedichtet hat, Liszt wiederum die Musik mit dem vollsten Erfolg aus den Anschauungen der Schwesterkunst bereicherte. Wir begegnen auf den geistigen Pfaden Liszts öfters solchen Momenten, wo er neben der Poesie auch aus der edlen Malerkunst seine schönsten Eingebungen schöpft. So begeistern ihn Kaulbach zur „Hunnenschlacht", Cornelius[1] zu den „Seligkeiten", und die äußerst glückliche Einteilung seiner Faustsinfonie in drei Porträtsätze ist durch die Anschauungen der Typen hervorgerufen, in welchen Ary Scheffer[2] die drei hervortretendsten Charaktere in Goethes Gedicht zu verkörpern wußte. In Übereinstimmung mit dieser Art ihres Entstehens trägt die „Elisabeth" von Liszt vorwaltend den Eindruck des Malerischen an sich; das Werk übt vornehmlich durch die Farbe, durch Licht und Schattengebung einen Zauber auf uns aus. Ganz in der Art wie in Friedrich Prellers[3] Odysseebildern ist das Landschaftliche überwiegend, ohne daß dabei die Figuren bloß als Staffage behandelt wären. Durch eine meisterhafte und völlig nur ihm persönlich eigne Feinheit in der

[1] Natürlich Peter von Cornelius, der Oheim unseres Meisters.
[2] Ary Scheffer (1795—1858), Maler, Freund Liszts.
[3] Der berühmte Landschaftsmaler (1804—1878).

Digitized by Google

Harmonisierung und in der Wahl der Klangfarben seiner Orchestration weiß Liszt jedem einzelnen Bilde einen Grundzug von Stimmung zu geben, der jeder einzelnen Abteilung in der Tat den Charakter eines Gemäldes aufprägt. Das erste Bild, das Zusammentreffen der bräutlichen Fürstenkinder, ist ganz von Sonnenschein durchdrungen und erwärmt. Alles ist von einer durchsichtigen, reinen Luft umgeben. Das fröhliche „Willkommen!", des Landgrafen herzlicher Empfang, des Magyaren ritterlich treues Wort, der kosende Schwarm der spielenden Kinder, alles ist durch die eigentümlichste Mischung von Harmonien und Klangfarben in ein festliches, glitzerndes Sonnenlicht gehüllt, und wiederum dient doch dieser ganze Farbenreichtum nur dazu, die beiden Kinder in das rechte Licht zu setzen, welche nur durch wenige Worte voll der lieblichsten Einfalt geschildert sind. Das zweite Bild ist eine erquickliche Waldlandschaft mit einem vollblühenden wilden Rosenstrauch im Vordergrund. Duett und Chor des Rosenwunders sind ein reich hervorquellender Born schöner wohltuender Musik; dem Eindruck dieses edlen und aus einem von keiner Aufklärung zu vernichtenden Wunderglauben des Gemüts entsprossenen Stückes wird sich kein fühlender Mensch, wes Landes und Glaubens er sei, entziehen können. Achtung und Bewunderung für alles Schöne, das frühere Zeiten uns gegeben; aber hier ist auch einmal ein in seiner Art Höchstes und Unübertreffliches gefunden, wenn auch der Autor nicht von dem Vorwurf loszusprechen ist, daß er noch unter uns lebt. Das dritte Bild ist ganz Burghof, mit gewappneten Scharen und wehenden Fähnlein gefüllt; auf den Gesichtern der Kreuzfahrer ist ein eignes Gemisch von heiliger Begeisterung und Lust zu Kampf, Abenteuern und Wanderung. Ergreifend hebt sich von dieser Umgebung das Bild der scheidenden Gattin und der beiden Kinder ab, die mit den paar Terzengängen der beiden Klarinetten so geschwisterlich lieblich gemalt sind. Der fünfte Teil, die Vertreibung Elisabeths mit ihren Kindern von der Wartburg, ist ein stürmisches Nachtgemälde; die Figuren sind nur vom Zucken der Blitze erhellt, welche gleich nach dem Anfang in dem zornigen E-moll-Motiv der Bässe auflodern. Um so edler treten in dieser Rembrandtschen Beleuchtung die Züge der Dulderin hervor, deren persönliches Motiv,

Digitized by Google

das Hauptmotiv des ganzen Werkes, gedrückt und klagend unter der Last chromatisch aufstürmender Harmonien erscheint, bis es zuletzt in schmerzlicher, aber ungebrochener Haltung wieder über den nur noch leise nachgrollenden Lauten des Sturmes ertönt. Es bildet den Übergang in das fünfte Bild: Elisabeth und die Armen, den hervortretendsten, vollendetsten Teil des Ganzen. Hier sehen wir zunächst die anhaltenden lyrischen Studien Liszts in seiner späteren Zeit vom vollsten Gelingen gekrönt. In der großen Gesangsszene der Elisabeth ist nicht der leiseste Kampf des dichtenden Instrumentalisten mit der gesanglichen Wiedergabe des Wortes mehr zu bemerken, bei strenger, ausdrucksvoller Deklamation ist dennoch zugleich ein dem Sänger völlig zusagender, dankbarer Stimmensatz und eine fein berechnete Dynamik des Orchesters entwickelt, die dem Vortragenden die Wirkung sichern und im Munde einer Sängerin wie Frau Diez zum nachhaltigsten Eindruck sich steigern. Der Chor der Armen ist ein Stück, für das man keinen Vergleich hat, es steht einzig da und erringt wohl unter den Einzelheiten des Oratoriums den Preis. Diese dumpfen, trüben Klänge sind wie Nebelstreifen, die sich über das öde Haideland breiten, auf welchem Elisabeths Hütte steht. Es ist, als ob alle Not, alle Sorge des Lebens sich in den Rahmen dieser hundert Takte dränge. Man lauscht mit angehaltenem Atem, mit gepreßtem Herzen und ist von einem Freudenschauer durchströmt, wenn aus diesem schmerzlichen Gesang das Lob der Heiligen sich erhebt, als würden diese Armen zu Engeln, welche die Schwester grüßen Elisabeths Tod und der Engelgesang zum Schluß vollenden dies Bild, das an Macht der Charakteristik und tiefem Gemütsausdruck an die alte niederrheinische Schule erinnert. Das sechste Bild zeigt eine alte deutsche Stadt mit gotischen Türmen als Hintergrund zu dem Bestattungszug der Heiligen. Aus dem immer wachsenden Zusammenklang der Glocken, des Chors, des Orchesters, der Orgel erhebt sich das persönliche Motiv der heiligen Heldin, zum volkstümlichen Kirchenliede geworden, und gewährt unmittelbar die volle Empfindung eines Hergangs, der sich außerhalb des Kunstwerks nur in langen Jahren vollzieht: Kampf, Leiden und Sieg einer großen Persönlichkeit zum Herzblut in der Brust der Menschheit werden

Digitized by Google

zu sehen. Wir verließen den Saal mit der innigsten Befriedigung, daß es Liszt, dem Deutsch-Ungar, gegeben war, der heiligen Volksheldin der Ungarn und Deutschen ein so dauergewisses, herrlich tönendes Denkmal zu setzen.

Eine Aufführung der „heiligen Elisabeth".

(Süddeutsche Presse, 13. Mai 1868, Abendblatt.)

München, 11. Mai. Die gestrige Aufführung der „Elisabeth" von Franz Liszt im Residenztheater legte ein glänzendes Zeugnis dafür ab, daß die alte Tugend des Hauses Wittelsbach: „Schönes zu wollen und zu schaffen" nicht erstorben, sondern im vollen Fortblühen begriffen ist, und veranlaßt uns, im Verein mit den beiden andern Gaben, welche derselbe Tag in der Mozart-Matinée der Musikschule und der Missa: »Assumpta est« von Palestrina in der Hofkirche bot, das behagliche Schweigen des Genießens zu brechen und auch wieder einmal „Danke!" zu sagen. — Jede einzelne Leistung eines noch so geübten, fein gegliederten und richtig geleiteten Kunstkörpers — und die gestrige war eine nahezu vollkommene — hängt mit ihrem zarten Gewebe ineinander greifender Bedingungen von der Gunst und Ungunst des Augenblickes ab; der Grund aber, auf welchem die Einzelerscheinungen ruhen, ist unabhängig davon; er ist der Quell, der Born, die einzelne Tat ist die aus ihm ergossene Welle, und zu ihm wendet sich das Nachdenken, ja Nachdanken für die geistige Stärkung durch das Kunstwerk. Der Grund des gestrigen schönen Musiktags und Musikabends ist die künstlerische Gesinnung und der Wille des Monarchen. Wir waren wohl nicht die einzigen, welche beim gestrigen Konzert die lebhafte Empfindung hatten, daß in solchen Aufführungen ein neuer Boden für musikalisches Leben und Werden geschaffen ist. Die Zuhörer waren gleichsam Gäste des Königs. Wir sahen größtenteils Zöglinge der Musikschule, denen hier in einer künstlerischen Atmosphäre, die frei gehalten ist von Dunst und Nebel aller Rücksichten und Leidenschaften, die sich im großen Publikum immer entwickeln werden — ein freies volles Einatmen rein künstlerischer

Digitized by Google

Eindrücke vergönnt ist, denen hier in Geist und Ausführung ein Vollkommenes, eine Studie ohne Schulzwang geboten wird, wie wir es so erfreulich und befruchtend in Sinn und Form früher noch nicht erlebt haben. Die schmucken Räume des Residenztheaters, dessen nur mäßig besetzte Logen und Parket mehr durch Toiletten des Geistes als durch Pariser Moden glänzten, und die von zwei Kronleuchtern nur mild erhellte Bühne, von einem geistig erregten und gespannten Personal gefüllt, glichen in der Tat mehr einem Familienkreis als einem Konzertsaal. Auch die Wahl des Gegenstandes war eine den Lehrzwecken der Schule im höheren Sinne entsprechende. Die „Elisabeth" von Liszt hat sich die Gunst des großen Publikums noch nicht zu erwerben gewußt, sie zieht die Masse nicht an, und teilt damit das Schicksal anderer bedeutender Werke, von denen die Mutter und Großmutter der heutigen „Masse" sich auch nicht angezogen fühlte. Da ist denn mit allem Recht und mit rechter Beharrlichkeit dem edlen Werke in den Räumen des Residenztheaters, wie in einer Glyptothek neuerer Art, ein Platz angewiesen worden, in dem es dem Studium der jungen Künstlergeneration dargeboten wird, ohne deshalb die „Masse" auszuschließen. Abgesehen von dem geistigen Inhalt und dem Mute des Neuen, aus welchem die Musik vor allem bisher ihren Atem gesogen, den Liszt in diesem Werke bewährt, indem er ohne Rokokofugatos und Zopfrezitative seine Stimmungsbilder in neuer Gestaltungsweise, an Wagner anlehnend, aus den Keimen seiner Motive entwickelt, seine Landschaften ohne die stereotypen griechischen Tempel oder gotischen Trümmer malt — zeigt er sich in diesem Werk als der bedeutendste Kolorist unserer Zeit. Liszt sagt wohl unter Freunden einmal: „Ihr rühmt meine Virtuosität? Nun, ich habe auch früher angefangen und mehr geübt als die andern." Ganz so wiederholte es sich mit seinen Studien als Instrumentalist. Nach seinem — wie man sagen möchte — angeborenen Partiturstudium, nach einer Erziehung seines Ohrs für Klangwirkung, wie er sie in seinen Transkriptionen vom Ave Maria Schuberts bis zur neunten Sinfonie darlegte, nach einem Studium der Tonbildung und des Anschlags am Piano, das ihn befähigte, einen einzelnen Ton etwa zehn- und zwölfmal hintereinander in völlig verschiedenen Aus-

Digitized by Google

drucks- und Stärkegraden vernehmen zu lassen, so daß, als er einst Chopin bei einer eben vollendeten Etude traf, er diesen eminenten Virtuosen in Erstaunen setzte, als er ihm das Klavierstück etwa ein halb dutzendmal und jedesmal mit ganz verschiedener Tonfärbung vortrug — alles dieses brachte ihn mit einer ebenso vornehmen als gerüsteten Organisation an das Dirigentenpult, an welchem er über zehn Jahre lang neben der Ausführung von älteren und gleichzeitigen Orchesterwerken mehr als irgend ein Komponist der Neuzeit an den eigenen Arbeiten die Wirkung der Tonfarbe studieren konnte, und in rastlosem Umarbeiten, Feilen und Wiederhören die Meisterschaft errang, die heute, wenigstens in diesem Zweig des Könnens, auch seine Gegner an ihm gelten lassen müssen.

Ohne auf die Details der Ausführung näher eingehen zu können, die sich unter dem geistvollen Stab des rastlosen Bülow und dem stets innigeren Befreunden des Orchesters und Chors mit dem Werke wohl zu den vorzüglichsten gestaltete, welche es bisher in München erlebt hatte, so können wir nicht umhin nach Erwähnung der trefflichen Leistungen des Voglschen Künstlerpaares,[1] der Herren Fischer und Bausewein,[2] dem allgemeinen Enthusiasmus Ausdruck zu leihen, welchen Frau Diez als Trägerin der Hauptpartie hervorrief. Wir hörten die Partie jedesmal und zuletzt beim Wartburgfest in Eisenach mit wahrer Freude von dieser einzigen Künstlerin, doch diesmal müssen wir unseren Schmerz aussprechen, daß nicht tausende zugegen waren, um sich an der ewigen Jugend der Stimme und des Gefühls zu erfreuen, die aus ihren Tönen erklang. Und das war dieselbe Frau, welche noch jüngst in Steubs artigem Lustspiel einem Lang und Sigl den Preis urwüchsiger Komik und Natürlichkeit streitig machte! Ja, lernt von ihr, junge Künstler! lernt, so lange sie da ist; denn von dieser Harmonie der Mittel ausübender Kunst, wie sie hier geboten ist, gibt es leider keine Partituren, die Ihr zu Hause nachschlagen könnt.

[1] Heinrich Vogl (1845—1901) und seine Frau Therese (geb. 1845), als Tristan und Isolde hochberühmt.

[2] Kaspar B., wirkte ausschließlich in München und starb daselbst als Kammersänger im November 1903.

Digitized by Google

„Die Meistersinger" von Richard Wagner.

(Süddeutsche Presse, 20. Juni 1868, Abendblatt.)[1]

Die Meistersinger sind da; sie sind eine Tat, sind Wirklichkeit geworden; sie sind aus dem stummtönenden Leben der Partitur, des Klavierauszugs, in Geist und Blut der Ausübenden gedrungen, sie sind bereits ein Stück Leben vieler trefflicher Künstler geworden und werden, des sind wir gewiß, fortan ein immerblühendes Dasein im deutschen Kunstbewußtsein behalten. Die Proben sind bis auf die Generalprobe beendet, täglich mehrt sich die Zahl derer, die von fernher kommen, das Werk zu sehen, und bereits an den Proben mit dem engeren Kreis bevorzugter Kunstfreunde teilnahmen. Da dem Publikum diese im Interesse jedes größeren neuen Werkes wünschenswerte Teilnahme nicht gestattet sein kann, so wagen wir die Indiskretion zu begehen, manches aus diesen Proben zu erzählen, um in etwas den unvergeßlichen Eindruck zu vergegenwärtigen, welchen die szenische Verwirklichung des Werkes unter des Meisters Hand in der Erinnerung aller Teilnehmenden zurückließ. — Da fällt denn unser Blick unwillkürlich zuerst auf den Meister selbst. Was den Auserwählten unter den Berufenen vor allem kennzeichnet, ist das schlangenzähe, zuckende Leben in diesem Geist, in diesem Wesen. Wir haben das historische und erlebte Beispiel großer geistig Produzierender, die, entweder durch das zwingende Leben oder durch beklagenswerte organische Mängel, wieder aber auch durch Scheu, Vornehmheit oder Gleichgiltigkeit gehindert, unwillig oder unfähig waren, ihren Werken den Prometheusfunken wirklichen, atmenden Lebens zu verleihen. In Wagner ist Seele und Körper geistigen Hervorbringens in unvergleichlicher Weise vereinigt. Er ist ein Baumeister, der überall ist; um seinen Riß bis ins kleinste vollendet zu sehen, ist ihm kein Gerüst zu hoch, kein Gewölb zu tief, er nimmt dem Bauführer die Zeichnung, dem geringsten Gesellen den Meißel aus der Hand, um sein innerstes Leben in jeden Stein zu hauchen, welcher dem Bau zugefügt wird. Es ist die rückhalt-

[1] Am Vorabend der Aufführung, die am 21. Juni stattfand. Das Konzept, datiert vom 18. Juni, ist noch vorhanden und weist keine Varianten auf.

Digitized by Google

lose Hingebung, es ist die Liebesglut und der Liebeswahn, es ist die edle Unermüdlichkeit, es ist dies nachtwandelnde, traumhafte Versenken in sein Kunstgebilde, diese Kraft des hohen Flugs über die fesselnde Wirklichkeit, die ihm keinen Augenblick versagt, welche im Verein mit der zeugenden Kraft seines Geistes ihn zu einem großen Meister unter den Bedeutenden macht. Kaum sahen wir ihn eben noch mit Bülow über ein Tempo, mit Betz über eine Gebärde verhandeln, so steigt er ins Orchester hinab, um sich mit der Tuba über eine breit vorzutragende Themavergrößerung zu verständigen; kaum hat er zwei Lichter wieder auslöschen lassen, die ihm in der Straßendekoration des zweiten Aktes zu früh in die Dämmerstimmung der ersten Szenen hineinleuchteten, kaum Herrn Schlosser es vorgestürzt, wie er aus dem Fenster auf Beckmesser losstürzen muß, und Herrn Hölzel eine Malice gegen Hans Sachs vorgestampft, so tröstet er das angestrengte Orchester durch die Aufmunterung: „Fräulein Mallinger möchte diese Stelle noch einmal! Wer könnte Fräulein Mallinger widerstehen!“ Und wenn nun alle die tausend Mühen im glücklichen Abschluß der Proben ihr Ende finden, dann weiß Wagner mit einem Ton und in Worten seinen Dank auszusprechen, dem nur ein begeistertes dreimaliges Hoch die rechte Antwort geben kann, wie es gestern aus der Masse des Personals ertönte, unter dem wohl kein einzelner war, dem nicht die Mühen der Arbeit manchen Stoßseufzer, manchen ermunternden Kraftspruch gekostet hätten.

Da wir einmal das Personal genannt, können wir nicht umhin, unsre Indiskretion vom Dichter auf seine Gesellen auszudehnen. Die Aufführung der „Meistersinger“ am Sonntag wird ein künstlerisches Ereignis sein, wie es bis jetzt noch kein Publikum der Welt erlebte. Wer einen Blick in den Klavierauszug geworfen, wer auch nur annähernd weiß, was es heißt, gut musikalisch zu sein, gut treffen, gut Takt halten, der weiß auch, daß die Forderungen an diese Fähigkeiten in den „Meistersingern“ weit über alle hinausgehen, welche bis jetzt in irgend einem musikalischen Werke gestellt wurden.

Alle jene Tugenden sind hier nebenbei, als sich von selbst verstehend, gefordert, wie anständiges Gehen, Bewegen und Sprechen im geselligen Leben. Zu einem Orchester, welches mit einer Fülle

Digitized by Google

ungebrauchter Farbenmischungen jeden leisen Wechsel der Stimmung, jedes Zucken der Brauen, jedes Drohen oder Winken der Hand malt, hat hier die melodische Phrase des Sängers dem lebhaften Dialog eines Lustspiels durch alle Windungen des Humors mit seinem Wiegen zwischen Lust und Wehmut, jeder kleinsten neckischen Falte des Witzes und Spottes zu folgen. Wenn man die vollkommenste Erfüllung dieser künstlerischen Forderungen durch die Münchener Besetzung der „Meistersinger" als ein erstes derartiges Ereignis in der Kunstwelt mit freudigem Lob anerkennen muß, so erfüllt es mit einer nicht geringeren sittlichen Befriedigung, das aufopfernde Entgegenkommen zu rühmen, mit welchem diese Schar von Künstlern den Meister erfreute, die Selbstlosigkeit, den eifrigen Willen, den reinen Trieb des Schönen hervorzuheben, welcher alle zu gleicher Hingebung beseelte und einzig ein so glänzendes Resultat ermöglichte. Indem wir von den Solopartien die Namen Diez, Mallinger, Betz, Hölzel, Nachbauer, Schlosser, Bausewein, Fischer, für das Orchester nur Hans von Bülow, für den Chor Hans Richter hier verzeichnen, fühlen wir uns fast zur Würde des Historikers erhoben, indem wir überzeugt sind, daß diese Namen in ihrer Gesamtleistung eine Epoche der dramatischen Kunst eröffnen, von welcher Richard Wagner in seinem Schlußdank an das Personal ohne Überhebung behaupten konnte: daß, wenn man vielleicht nicht mit Unrecht der Oper den Vorwurf gemacht habe, daß sie das deutsche Schauspiel verderbe, das Beispiel einer deutschen Oper, wie wir sie heute bieten, auch der günstigsten Rückwirkung auf das Schauspiel gewiß sein dürfe.

Noch ein Wort von dem Werke selbst. Gewiß bedürfte es unserer Zeilen nicht, es einer Aufmerksamkeit zu empfehlen, welche seit langer Zeit seiner ersten Aufführung mit größter Spannung entgegensieht. Doch haben wir in größeren Blättern nicht eben mit jener Hochachtung an das Werk erinnern sehen, welche wir für einen Meister wie Richard Wagner für schicklich halten. So hat z. B. die Allgem. Augsburger Zeitung bis jetzt nur mit der einen Bemerkung davon Notiz genommen, daß es ganz besonders kräftige Lungen erfordere und sechs Stunden lang dauern werde. Solchen Freundlichkeiten gegenüber sind vielleicht einige

Digitized by Google

erklärende Andeutungen nicht ganz am unrechten Platz. Das Einstudieren der Oper, die vielen Proben, welche bei der gesteigerten Schwierigkeit des Werkes nötig waren, legten allerdings allen Ausübenden große Anstrengungen auf. Nun aber das Ganze einmal geht, nun das so überaus feingegliederte Zusammenwirken aller Einzelkräfte erreicht und befestigt ist, nun wird keine einzige der Partien eine bedeutendere Anstrengung für die Sänger bieten, als andre große Opern von Spontini, Meyerbeer, Weber oder Lachner.[1] Was aber die Dauer betrifft, die sich doch wohl auf fünf Stunden beschränken wird, so müssen wir es eben auf das wunderliche Erlebnis ankommen lassen: daß man auch einmal fünf Stunden lang einer dramatischen Handlung mit den nötigen Pausen wird beiwohnen können, ohne sich ermüdet, ohne sich erschöpft zu fühlen. Wir wagen es kecklich, dies Erlebnis einer überwiegenden Mehrzahl des Publikums vorauszusagen. Die beiden ersten Akte fliegen ohne alle Längen, bei der lebendigsten Handlung und Musik wie im Rausch vorüber. Wenn dann nach dem Siedepunkt des zweiten Abschlusses ein Moment der Ruhe, des Besinnens in der ersten Hälfte des dritten Aktes sich geltend macht, der aber gerade durch die musikalischen Gipfelpunkte des Ganzen ausgefüllt wird, so wird jeder, der selbst in dieser ersten Hälfte des dritten Aktes mit weniger Spannung dem Enthüllen der tiefsten Innerlichkeit des Dichters folgen mochte, sich alsbald durch die festlich rauschenden Klänge des Schlusses wieder erhoben, wieder elastisch fühlen und sich dem Vollgenuß eines musikalischen Bildes hingeben, wie es an Farbenglanz, an festlich strahlender Beleuchtung noch nicht geboten wurde. Unter den Musikern, welche die lieben „Noten" nicht vergessen können, wird bei aller Anerkennung eines großartig stilvollen Werkes manches Für und Wider über Einzelheiten, manches „Merkerwort", manches „Versungen" laut werden und auch Kothners: „Ich verstand gar nichts davon" wird nicht ausbleiben; das Publikum aber und, um es lieber beim rechten Namen zu nennen, das deutsche Volk wird früher oder später wie in einem Spiegel in dies Werk schauen und sich für alle Zeiten hier gemalt

[1] Gemeint ist Franz L. (1803—1890), der Vorgänger Bülows in München.

Digitized by Google

sehen in Lieb und Lust, bei Fest und Tumult, in Kirch' und Singeschul, und aus den Liedern Walther von Stolzings wird ihm die deutsche Melodie in siegender Schönheit entgegen klingen.

Richard Wagners „Meistersinger" in München.

(Die Tonhalle, Organ für Musikfreunde. 1868, Nr 24, Leipzig, 7. Sept.)

Die Zeiten der Hauptproben und der ersten Aufführungen der „Meistersinger" waren künstlerische Festwochen. Jeder Tag führte neue Ankömmlinge herbei, darunter manchen lieben Freund, und man fand unter dem steten Kommen und Gehen und den wiederholten Vorstellungen der Oper, die jedesmal einen gesteigerten Eindruck mit sich brachten, kaum die Zeit zu Worte zu kommen, sich zu einer Wiedergabe dieses Eindrucks zusammenzunehmen. Auch ist das Werk so groß, so neu, so einzig, daß man nicht weiß, wo anfangen. Da aber nun bei dem herannahenden Schluß der Saison eine Pause in den Aufführungen eingetreten, da die schönen Tage der ersten Wirkung, welche dies epochemachende Werk hervorrief, bereits ein Stück Musikgeschichte geworden sind, fühlen wir uns täglich dringender an die Erfüllung der künstlerischen Pflicht gemahnt, unsere Überzeugung von der hohen Schönheit des Werkes auszusprechen und zugleich den Künstlern, durch die es zuerst zur Darstellung gelangte, unsern Dank zu sagen.[1]

[1] Wir haben bereits früher verschiedene auseinandergehende Urteile über R. Wagners Meistersinger veröffentlicht. Auch jetzt sind wir in der Lage, zu dem Artikel unseres geehrten Herrn Berichterstatters das Gegenstück in dem aus der „N. Fr. P." abgedruckten Feuilletonartikel „Heinrich Laube über Richard Wagner" unseren Lesern zu bieten. Künftige Aufführungen des Werkes werden über die Schöpfung des interessanten Mannes weitere Urteile hervorrufen, bei denen wir uns selbst zu beteiligen gedenken. Die Redaktion.

Diese höchst sonderbare Auslassung des Redakteurs Dr. Oskar Paul (1836—1898), die durch den zitierten höchst oberflächlichen und direkt gehässigen Artikel Laubes (in der Tat ein „Gegenstück" zu dem warmen und feinen Aufsatz von Cornelius) erst richtig illustriert wird, veranlaßte Cornelius sofort zu folgendem Briefe:

Digitized by Google

(Eine Variante dieses Anfangs lautet im Konzept, das sich in einem Arbeitsbuch von Cornelius unter dem 1. Juli eingetragen findet, folgendermaßen:)

Sie waren ein Musikfest, diese ersten Zeiten der „Meistersinger". Sie brachten Musiker von allen Enden und Zonen, und es waren viele darunter, die einen weiten Weg gemacht hatten. Wir sahen Carl Eckert, der einst Wien für den Lohengrin urbar gemacht, Seifriz, der als Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg als ein Vertreter des Fortschritts hervorragt, E. Lassen,

München, den 9. Sept. 1868. Herrn Dr. Oskar Paul.

Mein Herr!

Soeben ersehe ich aus Nr. 24 Ihres Organs für Musikfreunde „die Tonhalle", daß Sie den Ihnen durch mich zugesandten Artikel über Richard Wagners Meistersinger parallel drucken mit einem entschieden feindseligen Ausfall gegen das genannte Werk von Herrn Heinrich Laube, dessen Bericht Sie der „N. Fr. Presse" entlehnen.

Wie Sie auch gesonnen sein mögen, diese Verfahrungsweise vor Ihrem literarischen Gewissen zu rechtfertigen, mir erscheint dieselbe als eine Taktlosigkeit und Geschmacklosigkeit, und ich bin nicht gesonnen, in dieser Unparteilichkeitskomödie im Stile August v. Kotzebues die Rolle weiter zu spielen, für die Sie mich erkauft zu haben meinen.

Kraft des angeborenen Menschenrechts über geistiges Eigentum verbiete ich Ihnen hiermit, meinen Artikel in Ihrem „geschätzten" Blatte weiter fortzusetzen. Sollte dies dennoch geschehen, so habe ich es als die kränkendste und verletzendste Beleidigung zu betrachten, die man je einem Künstler und Menschen antun konnte, und werde demgemäß handeln. Peter Cornelius.

Daraufhin unterblieb der Abdruck der Fortsetzung des Artikels, der nur bis zu den Worten „vielleicht noch innigere zu" (S. 178) erschienen war. Der nachfolgende Teil bis zum Schluß erscheint also hier zum ersten Male und zwar nach dem Konzept gedruckt.

Von dieser Angelegenheit handelt auch Bülows Brief vom 11. Sept. 1868 an Raff:

„Cornelius überworfen mit Paul. Als er den infamen Artikel von Laube in derselben „Tonhalle" gelesen, wo der Anfang seines Manuskripts abgedruckt, hat er dieses zurückgefordert und dem Redakteur unverblümt einen Lumpen an die Nase geworfen. Laubes Aufsatz ist nichts weiter als die Rache für Nichtanstellung als Intendant, worauf er brannte. Wir haben Briefe, die das erläutern. Übrigens gebe ich Cornelius unrecht — Kratzbürstchen wär samtner gewesen.

Digitized by Google

den Komponisten des „Landgrafen Ludwig", des „Frauenlob" und des „Cervantes", der mit seinem Intendanten Loën aus Weimar gekommen war, das Künstlerpaar Ritter[1] aus Würzburg, welches ebenso enthusiastisch gewissenhaft nach New-York gefahren sein würde, wenn die „Meistersinger" dort zum ersten Male aufgeführt worden wären, Kapellmeister Jahn[2] aus Wiesbaden, Felix Dräseke[3], Franz Müller[4], Wendelin Weißheimer, Franz Schott aus Mainz, den Verleger des Werkes mit seiner Frau Bürger-Meistersingerin[5], Heinrich v. Saar, Otto Bach, Graf Dumoulin und so viele andere. Vor allem aber freuten wir uns, daß Wien künstlerisch ausgezeichnet vertreten war durch einen kleinen Chor von Kapellmeistern: Heinrich Esser, Johann Herbeck[6], Josef Hellmesberger[7] und Dessoff[8], dazu Levi[9], den Lehrer unserer Mallinger, und ein Name, den alle Wagnerfreunde werthalten — Dr. Josef Standhartner[10]. Es war eine Freude, in solch regem Künstlerverkehr die eine Idee siegend vorherrschen zu sehen: wir sind um ein großes, unvergängliches Kunstwerk reicher geworden, und wir haben eine solche Vorstellung, eine solche Harmonie von Wort und Ton, Orchester, Chor und Sängern, Dekoration, Ausstattung, eine solche Über-

[1] Alexander R. (1833—1896), seit 1854 mit der Schauspielerin Franziska Wagner, einer Nichte von Rich. Wagner, vermählt.

[2] Wilhelm Jahn (1835—1901), zuletzt Hofoperndirektor in Wien.

[3] Geb. 1835, der bekannte in Dresden lebende Komponist.

[4] 1806—1876, Weimarischer Regierungsrat, seit 1853 eifrig für Wagner tätig; Verfasser ganz hervorragender, leider viel zu wenig gelesener Schriften.

[5] Schott (1811—1874), Chef des Verlags B. Schott Söhne in Mainz, damals Bürgermeister seiner Vaterstadt; seine geistvolle von Rich. Wagner hochgeschätzte Frau Betty war eine geborene von Braunrasch.

[6] 1831—1877, berühmter Dirigent und Nachfolger Essers als Hofkapellmeister.

[7] Der bekannte Violinist, der auch als Dirigent tätig war.

[8] Otto D. (1835—1891) damals Hofopernkapellmeister in Wien.

[9] Hermann Levi (1839—1900), der erste Dirigent des „Parsifal", zuletzt Generalmusikdirektor in München.

[10] Der treue Wiener Freund Wagners (Arzt), der „in harten Zeiten zu ihm stand".

Digitized by Google

windung jeder Schwierigkeit in freiestem und anmutigstem Zusammenwirken aller nie erlebt. Wir finden wohl noch Gelegenheit, auch allen Einzelleistungen gerecht zu werden, heute sei nur noch einmal von einem für viele der Hervorruf: „Alle", der jedesmal auch den Meistersingern ertönt, an dieser Stelle von Herzen wiederholt.[1]

Wir waren vor Jahren in Wien Zeuge, als Wagner zum erstenmal einer Aufführung seines Lohengrin beiwohnte[2] und von dem dortigen Publikum mit einem stürmischen Willkommen empfangen wurde, der ihn in deutscher Heimat für die Leiden schadlos halten sollte, welche ihm in Paris durch die Mißverhältnisse des großen Operninstituts, dem er seinen Tannhäuser anvertraut hatte, bereitet worden waren. Gehoben und erregt von diesem Entgegenkommen glaubte der Meister eine zeitlang den Gedanken hegen zu dürfen, seinen „Tristan" auf diesem Boden verwirklicht zu sehen. Nur in dem Rahmen einer ergreifenden Künstlernovelle könnten die Erlebnisse ihre erschöpfende Darstellung finden, welche Wagner mit diesem Schmerzenskind seiner Muse in der heitern Weltstadt für diesen verwegnen Gedanken in langen durchbüßten Wochen und Monden straften, zu schildern, wie diese zarteste Hoffnung des Dichters unrettbar an Schwindsucht krankte, sich wieder aufraffte, sich ans Leben anklammerte, noch im Sterben von schönen künftigen Tagen sprach und endlich den letzten Atem verhauchte. Aber diesen trostlosen bittern Lebensmomenten verdanken wir die „Meistersinger". Wagners Geist bedurfte des Versenkens in die Wogen eines neuen poetischen Elements zur Rettung aus den versengenden Gluten der Wüste, welche ihm die künstlerischen Aussichten und Zustände seiner Zeit und Umgebung boten. Nachdem er im „Tristan" die tragische Kraft in ihrem höchsten Flug erprobt, seinem Ideal der Liebe die vollendetste Gestaltung gegeben hatte, drängte es ihn, nun endlich seinen innersten Kunstüberzeugungen, seinem Empfinden und Erfassen von dem Wesen des Dichters die dramatische Form zu finden, ja sein ganzes Leben, allen Humor, das Leid und die Lust, die ihm hier so reich widerfahren waren, in poetischen Ge-

[1] Hier endet die Variante des Konzepts.
[2] Am 12. Mai 1861; Esser dirigierte.

Digitized by Google

stalten fortleben zu lassen. Gedacht, getan.[1] Noch sehen wir die hohen massiven Velinpapierbogen, auf welchen Wagner das erste Szenarium des Werks ins Reine geschrieben. Alle Schritte, die seitdem in bezug auf diese Arbeit geschahen, waren glückliche, erfreuliche; der Erfolg heftete sich von der ersten Mitteilung an die Freunde bis zum krönenden Weg vor das Publikum an diese Schöpfung. Aber bis zu dieser letzten Phase des Vollendens hatte es noch lange hin. Wie Hans Sachs in jungen Jahren rastlos umhergewandert war und Meisterweisen lernte oder Singschulen einrichtete, so trägt das große Singspiel, dessen Held er ist, eine bunte Reihe von Namen der Orte, an denen es weiter und weiter gedieh. In Wien die Skizze, in Paris der Text, in Biebrich das Vorspiel und vieles aus dem ersten Akt, in Penzing bei Wien, in München und Luzern die Fortsetzung und den endlichen Schluß, den eine kurze telegraphische Depesche historisch festhält: „Heute die Meistersinger beendet; bitte um stilles Beileid." Wir hatten die erste Vorlesung des Textes bei Schott in Mainz gehört, das Vorspiel und Fragmente des ersten und zweiten Aktes in Wiener Wagnerkonzerten zu verschiedenen Zeiten kennen gelernt, dann bei den mannigfachsten Anlässen stückweise diesen oder jenen Moment aus dem Werk vernommen, wir hatten oft an der Vollendung gezweifelt und im Verkehr mit den Freunden so oft den Stoßseufzer vernommen: „Wenn er nur die Meistersinger fertig machte, die Meistersinger!" Wir hatten endlich die tatsächlichen Vorbereitungen zur Ausführung erlebt, die Schwankungen in der Wahl der Sänger, jedes schrittweise Näherkommen zum Ziele teilnehmend beobachtet. Mußte es uns da nicht traumhaft zu Mute sein, wenn wir eines Sonntags an der Ecke angeschlagen sahen: „Die Meistersinger von Nürnberg, Oper von Richard Wagner", wenn wir den Zustrom von Musikern und Musikfreunden gewahrten und endlich, lange ehe die Uhr die rote Sechs des Theater-

[1] Wagner nahm hier freilich nur einen älteren, bereits am 16. Juli 1845 zu Marienbad ziemlich detailliert aufgezeichneten Entwurf wieder auf, vor kurzem publiziert im Baireuth-Heft 1902 der „Musik". Öffentlich erwähnte Wagner den Entwurf bereits 1852 (Drei Operndichtungen nebst einer Mitteilung an meine Freunde S. 94 ff.).

Digitized by Google

zettels zeigte, gespannt vor dem Vorhang saßen, um in dem großen Singstück ein Stück des eigenen Lebens sich in vollendet poetischer Form vor uns abspiegeln zu sehen? Wir haben in einer Reihe von Vorstellungen immer lebendiger und voller den Eindruck des Werkes mitgenossen und glauben bei dem schwachen Versuch, denselben wiederzugeben, keinen Vorwürfen zu begegnen, wenn wir den Text nicht noch einmal erzählen — es ist das ja reichlich geschehen! — oder es verschmähen, hinter der Maske des ästhetischen Kritikers den enthusiastischen Künstler zu verbergen. Begeisterung und Freude sind die ersten Worte, mit welchen das in einem solchen Werk völlig und wohlig aufgegangene Bewußtsein sich wiederfindet. Zu jedem Kunstwerke, zu jeder Kunstleistung bringen wir die ungeschwächte Freude des Anschauens und Aufnehmens mit, das dargebotene Schöne zu genießen, uns ganz auf den Boden zu stellen, von dem aus der Künstler es uns darbietet. Dabei müssen wir aber auch oft den Stachel empfinden, daß uns das Kunstwerk und der tiefere Hergang seines Werdens ohne befriedigende Antwort läßt auf jedes „Warum?", welches Verstand und Gemüt an dasselbe richten. Es ist eine tiefe Verstimmung, ein wirkliches Leid, mit welchem wir den Blick von einem Werk wieder abwenden, in welchem wir den unversöhnten Kampf zwischen Wollen und Vollbringen oder das irregeleitete Tasten und Suchen begabter Naturen gewahren. Das vollendete Meisterwerk hat eine erlösende Kraft für den Künstler, es rettet ihn vor dem unseligen Gefühl halben Beifalls für halbes Gelingen, das fast wie ein Gespenst des Neides ihn anwidern muß, in das Vollgefühl der tiefsten Befriedigung, indem hier seinem mannigfachen Warum ein einziges vollatmiges „Weil" entgegentönt, welches ihn mit einem unendlichen Überschuß von Antwort über die Frage hinaus beschenkt. Dieser ersten freudigen Empfindung gesellt sich eine andere, vielleicht noch innigere zu.[1]

Seit einer Reihe von Jahren machte es einen größeren oder minderen Teil des Lebens fast aller Kunstinteressenten aus, Wagners Laufbahn mit Für oder Wider zu folgen; von Werk zu Werk

[1] Bis hierhin reicht der Abdruck in der „Tonhalle".

Digitized by Google

sahen wir einerseits mit genialer Bewußtlosigkeit, anderseits mit der klarsten und schärfsten Selbstkritik das Bestreben als den durchgreifenden, bleibenden Zug aller Einzelschöpfungen hervortreten, ein innigst verschmolzenes Ineinander von Wort und Ton, einen im Tiefsten motivierten musikdramatischen Dialog hervorzubringen. Dies Bestreben, diese Form hat in den „Meistersingern" ihren reinsten, ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, das Ineinander der Stimmungsmotive des Orchesters und der melodischen Phrase des Sängers ist hier zur höchsten plastischen Klarheit und Ruhe gediehen. Ein solches letztes Verwirklichen eines Kunstideals ist ein ergreifender Vorgang für den Künstler. Jeder Dichtende, der sinnend eine neue Weise vor sich verwirklicht sieht, sagt sich: „Wo war denn dies gestern? wo kam das denn her?" Und wäre dem jungen ahnungsvollen Meister vor Jahren von Zauberhänden ein Blatt der Meistersinger vor die Augen der Seele geschrieben worden, dies Schauen in eine künftige Vollendung hätte ihn hinreißen müssen, wie der Blitz, der zu den Göttern erhebt. Nun aber wurde der Blitz zum milden Leuchten eines Sternes, dessen Abglanz wir auf der Stirn des idealen Wanderers erblickten, als er vor unsren Augen unermüdet das Ziel erreichte. Zu diesen Weihegaben des Werkes gesellt sich noch eine dritte, wohl die reichste. Es ist die befruchtende Frische der dichterischen Anregung, die es wie ein Mairegen mitbringt. Vor vollkommnen Leistungen des Talentes kann uns eine Bangigkeit befallen, fast ein Neid — „das können wir nicht nachmachen!" Der Atem des Genius hebt uns wie ein Sturm über diese drückende Atmosphäre hinweg und zeigt uns freie Aussicht in eine lachende Ferne. Diese „Meistersinger" sind eben der zum Drama gewordene Ruf Goethes: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!" Der Stoffjäger, der alle Zonen der Romantik durchwanderte, kehrt vor solchem Anblick beschämt in der Heimat des eignen Herzens wieder ein und ahnt, welche unverschloßne blühende Welten da noch der dramatisch gestaltenden Hand harren.

Die poetische Erfindung, die Wahl des Stoffes und dessen Durchdringen mit dem innersten Inhalt des eignen Dichtens und Trachtens erscheint uns als der Schwerpunkt in dieser jüngsten und reifsten dichterischen Tat Wagners. Die „Meistersinger" sind ein Mark-

Digitized by Google

stein, an welchem sich die dichterisch Ausübenden aller Künste orientieren können. Bücher werden heute vollgeschrieben mit schönklingenden meisterhaft gemachten Versen, Wände vollgemalt mit der glänzendsten Technik, mit dem besonnensten Studium des historischen Details, Stücke gegeben mit spannenden Verwicklungen und überraschenden Abschlüssen, Statuen werden aufgestellt von bestechender Form, Sinfonien, Suiten und Opern gespielt voll Zauber der Instrumentation und einem scheinbar höchst anständigen Spiel künstlich geschaffner Gegensätze, und wenn wir das alles in uns aufgenommen, alles geschaut und genossen, so wenden wir uns weg mit dem Wunsche, diesen so schönen Dingen nie wieder zu begegnen. Von einem solchen mehr oder minder geschickten Abschreiben der Natur, von der Betätigung eines richtig kalkulierenden Verstandes wenden wir uns Schutz und Trost suchend zum Original, zum wirklichen Leben zurück, dessen schnell vorüberrauschenden Erscheinungen wir wohl mit empfänglichem und geübtem Auge weit mehr Genuß abgewinnen als der kalten starren Abschrift. Dichten ist eine Tat der Liebe; Poesie ist der Sprößling erkennender Umarmung von Welt und Gemüt; aus dem todesgewaltigen Liebeskampfe von Stoff und Geist wird das Kunstwerk, ein lachendes Kind geboren. Aber man bringt uns Gliederpuppen mit den schönsten Flittern behangen, mit gläsernen Augen, die sich rechts und links drehen können, mit dem schönsten Sägemehl in sich oder ausgestopfte Adler, die bei Lebzeiten einmal zur Sonne emporfliegen mochten, und will das für Poesie ausgeben. Es ist, als ob sich der dichterische Genius unsres Volkes vor all diesen Puppen in die „Meistersinger“ geflüchtet hätte. Nach allen diesen schönen Werken und Bildern, die man nie ein zweites Mal lesen, nie ein zweites Mal sehen mag, ist hier einmal ein bis in jede Faser lebensprühendes poetisches Werk gegeben, das man immer wieder und jedesmal mit größerer Freude hören wird. Hier ist in einem konkreten Bilde deutschen Kulturlebens die ewige Idee des Deutschtums, der glorreiche, weltüberwindende deutsche Michel hingestellt, zu diesem Porträt hat er in seiner Ruhe und Behaglichkeit, in der Fülle des Wohlstands und der lebendigsten Erregung für geistige Fragen gesessen. In den Zeiten politischer Verzweiflung hat man uns den

Digitized by Google

Hamlet zum ewigen Abbild des deutschen Charakters vorhalten wollen, in diesen Tagen eines kräftigen bewußten Zusammennehmens und Zuschreitens auf die gebührende Weltstellung Deutschlands dürfen wir Wagners Hans Sachs von ganzem Herzen als Stellvertreter des melancholischen Dänenprinzen begrüßen. Und dies Ideal des deutschen Mannes und neben ihm des deutschen Liebespaares, mit den entsprechenden komischen Gegenbildern, ist der Träger einer wahren Offenbarung vom innersten Leben des Künstlers, vom ewigen Werden der Kunst und der Bedingungen, an die es geknüpft ist. Wiederum ist mit dem konkreten Stück Kunstgeschichte, welches Wagner heißt und dem Hans Sachs eingeheimnißt ward, die allgemeine ewige Idee des Künstlers und seines Wesens dramatisch verkörpert. Heilighaltung des Alten innig vermählt mit lebendigem Erfassen und Fördern des Neuen, Werdenden in der Poesie ist die Grundidee des Dramas, die mit ihrem Träger Hans Sachs von Szene zu Szene in steigender Entwicklung zum fröhlichen Sieg gelangt. Aus dieser Oper nimmt man Lebensanschauungen mit den Melodien mit nach Hause; sie enthält einen Schatz musikgewordner Lebensweisheit. Alles, jede Gestalt und jede Note trägt den Stempel des individuellen Gepräges, wie ihn nur dieser Meister, wie ihn nur dies Gemüt zu verleihen wußte. Die musikalische Form ist eine zur Oper gewordene Fuge. Wie in der Fuge Bachs das Thema oder die Themata den Keim des Ganzen enthalten, so ist hier die Einleitung, die Exposition und das ganze Musikbild nur ein stetiges Entfalten des in ihr enthaltenen Reichtums, und Hand in Hand mit der siegenden Steigerung der poetischen Hauptidee geht die stets gesteigerte Wiederkehr der Hauptmotive. Zwischen dieser Oper und Bachs Fugen stehen Beethovens große Werke sinfonischen Stils als die größten, geschlossensten Kunstformen, welche der deutsche Geist ersann. Was die Ouvertüre zur Zauberflöte als einzelnes Musikstück, ein freiestes Spiel mit der schwersten Form, durchzuckt vom Posaunenruf aus dem Tempel der Weisheit — das sehen wir hier im großen Maßstab in einem musikdramatischen Gebilde erreicht.

Wenn wir uns zu den Darstellern des Werkes wenden und dabei als den Träger der Hauptrolle vor allen Herrn Betz nennen,

Digitized by Google

so fehlt uns für dessen Rolle und Leistung eigentlich der Maßstab, der uns in keinem bisherigen Werk, selbst nicht in den Werken Wagners, gegeben ist. Es existierte bisher noch keine poetisch-musikalische Charakterzeichnung, die so unabhängig von äußerlich Gewolltem, von musikalischen oder dichterischen Situationsbedürfnissen ganz aus sich herauswächst, nur von sich selbst bedingt wird. Wir können uns hier nur wiederholen und abermals die dichterische Vollendung in dieser Schöpfung Wagners betonen. Hier werden die Dichter von Wagner zu lernen haben, wenn das überhaupt zu lernen ist, hier kann ihnen der Unterschied zwischen Drahtpuppen zu Situationszwecken und lebendigen, organisch sich entfaltenden Charakteren klar werden. Wir finden keine andren Worte, um den Standpunkt anzudeuten, von welchem die Leistung des Herrn Betz als Hans Sachs als eine vollkommne und außerordentliche zu bezeichnen ist. Vom ersten Auftreten bis zum letzten Ton entfaltet dieser Künstler eine Skala von Ausdrucksweisen in den Momenten der Begeisterung, der Rührung, des kongenialen Erkennens, des resignierenden Liebesgefühls, des Kampfes um geistige Prinzipe, der Schlauheit, Derbheit, des Spottes und aller feinsten Pulsschläge des Humors, er weiß in Aussehen, Spiel und Gesang ein so völliges Decken des dichterisch Gewollten mit dessen dramatischer Ausführung zu erreichen, daß der Zuschauer während des ganzen Abends von ungetrübter Behaglichkeit und fröhlicher Bejahung durchdrungen bleibt. Dies alles aber geschieht vor uns mit einer Absichtslosigkeit, mit einer Ruhe im Affekt, mit einer Unmittelbarkeit und einer Frische des momentanen Empfindens, welche wir als die Eigenschaften eines großen Stils in der Darstellung erkennen, die ihrem Träger einen Platz in erster Reihe in seinem Fache sichern. Wir können nicht umhin, nach dieser Rolle Herrn Betz als denjenigen zu bezeichnen, auf welchen seit dem Tode Ludwig Schnorrs die Würde eines Bannerträgers der darstellenden musikdramatischen Kunst übergegangen ist. — Für die kritische Anschauungsweise, welche nach dem strengen und eifrigen Erfüllen des vom Dichter Geforderten ihr Urteil richtet, ohne vom Glanze hervortretender Begabung oder überwiegender Dankbarkeit einer Partie sich bestechen zu lassen, steht neben Herrn Betz als

Digitized by Google

Hans Sachs Herr Schlosser[1] als David, der Lehrbube neben dem Meister. Eine leichte, anmutige Stimme, die fast nur die Skizze einer Tenorstimme zu nennen ist, handhabt Herr Schlosser mit einem natürlichen Geschick des Ansatzes, mit vollendet deutlicher Aussprache und einem glücklichen Takt der Kraftverwendung, er verbindet damit nach der Seite geistiger Auffassung ein so sinniges Miterklingenlassen humoristischer Nebentöne zu dem Grundton einer kindlich heitren Naivität, daß seine Gesamtleistung notwendig die Überzeugung hervorruft, diese Rolle könne nicht anders gegeben werden, es könne sie niemand vortrefflicher ausführen. — Fräulein Mallinger bringt auch zur Partie der Eva den ganzen Zauber ihres Wesens mit, sie ist ein aus dem Rahmen getretenes Bild von Holbein, in welchem die Seele einer Amati-Geige Gestalt angenommen hat. Ihre Abendszene mit Sachs, ihr Auftreten im Brautgewand, ihre selige Morgentraumdeutweise, ihr Bekränzen des geliebten Siegers im Wettgesang bleiben unvergeßliche Momente. Dennoch teilt sie von dem oben angedeuteten Standpunkt aus nicht völlig den Preis der beiden zuerst genannten Künstler, insofern nicht alle Züge ihres Bildes jenes Gepräge der innersten Notwendigkeit gleich deutlich an sich tragen. Wenn die Elsa der Fräulein Mallinger uns die Erinnerung an frühere großartige Darstellungen dieser Partie wie mit einem Talisman aus der Seele zwang, daß nur noch diese Elsa uns als die wahre galt, so hinderten die gelungensten Stellen in der Eva nicht, daß zeitweise ein andres Ideal für diesen Charakter vor unsrem Geiste neben sie treten durfte, das uns eine tiefere Erfüllung des dichterisch Geforderten verhieß.[2]

[1] In schöner Pietät hat Schlosser, jetzt ein bejahrter Herr, sich die kleine Rolle des „Nachtwächters" in dem von ihm so geliebten Werk bis auf den heutigen Tag in den Münchener Aufführungen vorbehalten, und so wandelt er denn wie ein Schatten aus der alten großen Wagnerzeit, wehmütige Erinnerungen wachrufend, durch die mondbeglänzte Nürnberger Gasse.

[2] Vgl. hingegen den Probenbericht bei Nohl, Neues Skizzenbuch, München 1869 S. 359: „Nur wenn Frl. Mallinger singt, pausiert Wagner zuweilen in seinen Vorschriften, horcht mit sichtbarem Vergnügen, trippelt dann, die eine Hand in der Hosentasche, mit kurzen Schritten auf und ab und setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Souffleurkasten steht, befriedigt und vergnügt mit dem Kopfe nickend und mit dem ganzen Gesichte lächelnd.

Digitized by Google

Wir freuten uns von Anfang an, unsren alten und nie alternden Hölzel[1] mit der Rolle des Beckmesser betraut zu sehen. Unsre Freude hatte neben der Sympathie für diese gesunde, echte Schauspielernatur, für diesen Bretterkobold und eingefleischten Kulissenteufel noch einen tieferen Grund. Wir alle wissen, daß Hölzel einer seinem Alter Sicherheit verheißenden Stellung und einem ihn verhätschelnden Publikum entzogen wurde, weil er künstlerischen Sinn und Überzeugung gegen Unsinn und Charakterlosigkeit vertrat. Kein »ora pro nobis«! im „Templer" von Marschner war das Gebot einer frömmelnden Theaterzensur; dennoch »ora pro nobis« war Hölzels tatkräftige Antwort am Aufführungsabend. Das trieb ihn aus der Hofoper und aus Wien hinaus in der Welt, herum bis ihm und uns die Genugtuung wurde, ihn zu einem der vornehmsten Kunstvertreter an wichtiger Stelle berufen zu sehen. Schon in den Vorbereitungszeiten dieser Oper gereichte es uns zur Freude und zur Beschwichtigung unabweisbarer Zweifel am Gelingen des Werkes, daß der Träger der in musikalischer Hinsicht schwierigsten Partie immer obenauf war, rasch und zuversichtlich seiner Aufgabe Herr wurde. Nach dieser Seite war denn auch seine Leistung eine unvergleichliche; deutlich in jedem Wort, reich an feinen Abstufungen des komischen Ausdrucks, jede humoristische Schwenkung des Rhythmus völlig bemeisternd, war das Technische seiner Wiedergabe einzig an Virtuosität und Sicherheit. Auch nach Seite des geistigen Erfassens wirkte sein Besteigen der Merkerstätte, sein Ständchen, seine pantomimische Szene im dritten Akt unwiderstehlich zum Lachen hinreißend. Wenn wir aber auch diesem Freunde gegenüber uns aus dem Festsaal der vollen Zustimmung noch in einen Schmollwinkel der Verneinung zurückziehen müssen, so ist es der Dämon der Übertreibung, der uns hineinzwingt. Es war ein fortwährender Kampf zwischen ihm und dem Künstler in allen Vorstellungen der Oper zu bemerken; wo der Künstler den Sieg errang, war die Wirkung eine ungetrübte Heiterkeit und Befreiung, wo der Dämon siegte, hinterließ es uns ein peinliches Nachgefühl und erweckte den Wunsch, die Rolle dereinst in den Händen eines Talents zu sehen, welches mit der siegesgewissen Komik Hölzels

[1] Gustav H. (1813—1883) aus Wien.

Digitized by Google

ein feines Maßhalten verbände. — Herr Nachbauer in der Hauptpartie des Walther von Stolzing war mit seiner klangvollen echten Tenorstimme, mit der Gefühlswärme seines Vortrags eine erfreuliche Erscheinung. Man konnte wahrnehmen, welche Bildungsschule es für einen jungen Künstler ist, wenn ein Wagner die Regie führt. Es darf den Künstler nicht verwunden, wenn wir ihm sagen, daß er hinter der geistigen Lösung seiner Aufgabe noch weit zurückgeblieben ist. Nur eine geistige Begabung von gleichem Umfang und gleichem Wohlklang wie Herrn Nachbauers schöne Tenorstimme wird für die Dichterszene im dritten Akte, deren Darstellung von seiten des Herrn Betz eine ergreifende war, die Unmittelbarkeit finden, durch welche einzig dieser Höhepunkt des Dichterdramas zur Geltung kommen kann: erst dann, wenn einmal die letzte Spur eines Auswendiggelernten im Ausdruck eines Stolzing ganz in der Glut dichterischen und liebenden Empfindens aufgegangen und getilgt ist, wird diese Szene, an der jede Note Gold ist, die volle begeisternde Wirkung auf die Hörer üben. — Ganz ohne Rückhalt ist unsre Zustimmung für Herrn Bausewein in der Rolle Pogners. Dieser Sänger hat eigentlich unsrer Schätzung nach das vorzüglichste Material von allen, die an diesen Abenden mitwirkten, ja an der Münchener Hofbühne überhaupt. Es ist dies ein so markiger, edler, männlicher Ton, der von einem ganz mystischen Anklingen einer besondren Innerlichkeit gefärbt ist, daß er allen Reiz der Erinnerung an einen Lablache und Staudigl[1] in uns weckt, als ob er sie bekämpfen und ihnen den Preis streitig machen wollte. Seine maßvolle und hoch charakteristische Darstellung von Mozarts Osmin neben dem mustergiltigen Pogner, den er gab, und zwischen beiden die Intelligenz und der Eifer, mit welchen dieser Künstler selbst jede geringere Aufgabe zu erfüllen trachtet, bürgen uns dafür, daß wir bei ihm den Anfängen eines bedeutenden Rufes gegenüberstehen. Leider war der so stimmbegabte Herr Fischer als Kothner nicht so ganz an seinem Platz, er brachte das drastisch Altväterische dieser Partie nicht zum Ausdruck, und wir mußten wünschen, sie lieber in Sigls Händen zu sehen, der, wenn auch mit ermatteter Stimme, doch mit seiner unge-

[1] Joseph St. (Vater) 1807—1861, berühmter Bassist.

Digitized by Google

schwächten Kraft der Komik die Wirkung des Ganzen um ein gutes Teil erhöht hätte. Bei Frau Diez als Magdalena fühlen wir uns der Pflicht enthoben, dem Lob, welches sie immer und überall hervorruft, Worte zu geben, können es uns nur nicht versagen, jene letzte Vorprobe der Erinnerung zu bewahren, wo sie während eines flüchtigen Unwohlseins der Fräulein Mallinger mit dem Klavierauszug in der Hand deren Partie markierte; es war dies eine der vielen Taten einer Künstlerin „ohne Furcht und Tadel", die bei ihrem ersten Debut ausgezischt wurde, um dann eine ruhmreiche Laufbahn mit immer wachsendem Applaus zu vollenden.

Es erschwert uns den Abschluß der Gedenkzeilen, der ohnedies einem so großen Werke gegenüber nach so wenig erschöpfenden Andeutungen schwer zu finden ist, um ein Merkliches, daß wir einen Namen, von dem wir hätten ausgehen mögen und der in unsrer Anschauung einen ersten Platz einnimmt, nur im Vorübergehen, nur wie in einem flüchtigen Scheidegruß nennen können. Hans von Bülow, dessen Leitung der Meistersinger von einer hierarchischen Unterordnung des ausführenden Willens unter die Autorität des Schaffenden durchdrungen war, erscheint uns in der Lösung solcher Aufgaben als der hervorragendste unter den repräsentierenden Musikern dieser Zeit. Wir erkennen und lieben das Charakteristische seines geistigen Wesens darin, daß er nicht etwa mit einer schönen Fülle von Fähigkeiten, von guten Launen des Glückes getragen, zu seiner Stellung gelangte, sondern daß er aus einem intuitiven Innewerden seiner Mission heraus mit eisernem Willen, mit klarem Bewußtsein in stetem unermüdlichem Kampf mit sich selbst und mit der „starren Welt" sich den Platz eroberte, zu welchem er berufen war. Die Würden eines Virtuosen und Fachlehrers, eines Dirigenten und Ehrendoktors, eines Schriftstellers, Herausgebers und Meisters einer jungen Musikschule sind in ihm wie sieben Kardinaltugenden, deren tiefe Grundlage eine priesterliche Begeisterung für die Kunst und ihre geweihten Träger ist, deren ritterliche Ausübung seinem Künstlerleben den Schimmer des Heldentums verleiht. In seinem Namen sei denn auch schließlich der Dank an alle Hingebung und Selbstverleugnung zusammengefaßt, mit welcher so mannigfache Kräfte dem deutschen Geiste ein großes Kunstwerk zum Be-

Digitized by Google

wußtsein brachten, dem sich eine hämische, parteiische Kritik unter Führung des Herrn Doktor Hanslick entgegenstemmen mag, das aber dem Namen Richard Wagner die Weihe eines Losungsworts für die Künstler gegeben hat.

Deutsche Kunst und Richard Wagner.

(Deutsche Zeitung, Wien, 29. und 31. Dez. 1871.)

I.[1]

Es erfüllt den Deutschen, der nach den Erregungen der letzten Jahre sich bemühen möchte, einen eindringenden Blick auf die Kunst zu richten, mit einer ungemeinen Befriedigung, daß ihm ein tieferes Wort über seinen Gegenstand gar nicht möglich ist, ohne im Eingange der Größe und der Siege des großen Vaterlandes zu gedenken. Es ist dies keine Ruhmredigkeit, denn sie steht dem

[1] Auf unser Ersuchen schrieb uns Herr Professor Cornelius in München — als Schriftsteller und Künstler ein geistvoller Vertreter der sogenannten Zukunftsmusik — die nachfolgenden Aufsätze über Richard Wagner, dessen Sache von der deutschen Sache nicht mehr zu trennen ist.

Die Red. d. „D. Ztg."

Über diese redaktionelle Anmerkung schäumte Theod. Billroth, der berühmte Wiener Chirurg, der leider als „Kunstfreund" Rich. Wagner und seinen Bestrebungen als einer der verbissensten Feinde gegenübertrat. Billroth war Aktionär der „Deutschen Zeitung", hatte 10 Stimmen in der Generalversammlung und bekleidete außerdem noch die Würde eines „politischen Beirats" dieser Zeitung. Als nun dieser durchaus sachliche Artikel mit einer doch wirklich nicht zu viel sagenden Anmerkung der Redaktion erschien, ließ er sich zu einem höchst gereizte Stimmung verratenden Brief an Lübke (31. Dez. 1871) hinreißen, in dem es unter anderem heißt: „Vorgestern aber passierte was', das dem Faß den Boden ausgeschlagen hat. Der Redakteur des Feuilletons X. (warum den Namen verschweigen? es war Ludwig Speidel A. d. H.) läßt sich von der hiesigen Wagner-Clique veranlassen, einen Artikel von Cornelius über Wagner aufzunehmen und setzt darunter: (folgt der Wortlaut der Anmerkung). Von meiner Wut über diese Anmerkung können Sie sich gar keine Vorstellung machen. Öffentlich konnte ich nichts machen, da ich ja selbst Unternehmer der Zeitung bin; doch der Redaktion habe ich einen Brief geschrieben, der nicht von schlechten Eltern war ..." In diesem Ton geht es noch weiter, wobei Cornelius mit Rohl(!!) auf eine Stufe gestellt wird!

A. d. H.

Digitized by Google

besonnenen und gefaßten Deutschen fern, der sich zu gut darauf besinnt, wie bitter und entmutigend anders es ehedem war, der ebenso gefaßt ist auf die Trübungen und Stürme, welche der deutschen Sache in Zukunft noch drohen mögen. Es ist vielmehr ein freudiges Berufen auf die Tatsache, daß fortan auch jedem Kunstbestreben der feste Boden eines starken Vaterlandes gewonnen ist, ein Ausdruck der Zuversicht, daß wir Deutschen nicht wie einst die Griechen dem Geschick verfallen sind, mit den Trümmern unserer Kunst nur eine fremde Welt zu schmücken, sondern daß wir den Dom unseres Volkstums auf eigenem Boden ausbauen und schützen werden. Es ist ein Dank für die befestigte Überzeugung, daß mit dem siegreichen Aufpflanzen der deutschen Fahne der ganzen Welt ein Hort errungen ist für Wahrung und fortschreitende Verbreitung von Licht und Wärme in allen Bereichen menschlichen Tuns und Denkens. Und für jedes eingehendere Berühren eines dieser Bereiche ist es ein schier notwendiges Vorwort, mit innigem Stolz von der Achtung zu sprechen, welche ein Volk von sich hegen darf, das, noch glühend von den gewaltigsten Kämpfen, noch blutend von allen gebrachten Opfern das Schwert des zeitlichen Kampfes nur aus der Hand legt, um mit ungeminderter Kraft und Frische sich zu seinen ewigen Aufgaben und Zielen in Gemeinwesen, Kirche und Kunst zurückzuwenden.

Die genannten drei großen Hauptströmungen des Lebens werden immer danach streben, in einem Strom aufzugehen, um dann erst das Volkstum in seiner reichsten und mächtigsten Entfaltung zu zeigen. Das einmütige Zusammenwirken von Gemeinwesen, Kirche und Kunst ist in den deutschen Domen für alle Zeit verkörpert. Doch schon in diese ewigen Denkmale ist mancher Stein des Anstoßes mit hineingebaut, und in dem kalten Mörtel brennt manche Träne der Herzen fort, die sich aus den Banden der Glaubensunfreiheit nach Erlösung sehnten. Der Riß, welcher zwischen einem in der Zeit kräftig emporstrebenden Volksleben und seiner ewigen Verklärung in der Kunst durch die in sich gespaltene Kirche aufklaffte und von da aus nach beiden Seiten den höchsten Aufflug lähmte und zum jähen Sturz verwandelte, führte bis zu Verfall und Zerstörung jener Dome und zum schmachvollen Hingeben

Digitized by Google

deutschen Wesens für das Fremde. Aus jener Hälfte des Gemeinwesens, welche den lebendigen Glauben aus den Fesseln des Formelzwanges gerettet hatte, erblühte das Kirchenlied, und es erwuchs in den Werken Bachs eine zweite gotische Kunst neben den alten Domen, nur daß in diese tönenden Bauten nicht das ganze Volk wallte, dessen andere Hälfte sich in Farbe, Ton und Stein zopfige Monumente des Jesuitenstils schuf. Zur Zeit unserer großen Dichter flüchtete aller Geist und alle Kraft des Volkes in die Kunst, und diese stellte sich aus einem zerfallenen Gemeinwesen und einem verknöcherten kirchlichen Leben heraus ganz auf sich selbst, um so wieder der Hort zu werden, an welchem jene beiden erstarken und sich beleben mochten, ein geistiger Prozeß, welcher vornehmlich durch die produktiv schwächeren, aber unberechenbar anregenden Romantiker vermittelt wurde.

Werfen wir einen Blick auf das deutsche Kunsttreiben, wie es uns in diesem Moment erscheint, wo wir nach dem Erreichen unseres dringendsten nationalen Begehrens uns wieder zu sammeln vermögen, um die volle Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu richten, so gewahren wir alsbald, daß alle Felder der Produktion im Bereiche des Schönen in einer Zeit des Überganges, der Umwälzung, des neuen Werdens sind. Unser Zeitabschnitt ist keine Epoche monumentaler Kunstwerke. Niemand wird dieser einfachen, kahlen und kühlen Behauptung bedeutende Namen unter uns lebender Künstler entgegenhalten wollen, die, in früheren Epochen wurzelnd, nur noch die ehrwürdigen, herbstlich belaubten Kronen über uns jüngerem Wachstum schütteln. Auch habe ich nicht zu fürchten, daß die ganze flotte Schar von tüchtigen Kräften, die unserer Zeit angehören, über mich herfallen wird und entrüstet fragen möchte, warum das von jedem einzelnen in fröhlichem Schaffenstrieb Erzeugte keinen Anspruch auf ewige Dauer erheben sollte. Oder müßte ich den Meister Hähnel[1] um Verzeihung bitten, dessen Karl IV. mir ins Herz gegraben ist und dessen Skizze zu einem Monument für Ludwig I. von Baiern so recht ein Muster für meine Auffassung vom Monumentalen ist. Oder meinen großen Meister Franz Liszt, von dessen euphonischen Korrekturen meine eigenen Studienhefte rot

[1] Ernst H. (1811—1891); die Statue Karls IV. steht in Prag.

Digitized by Google

durchkreuzt sind und von dem ich allerdings jede Note, die er für sein Instrument gesetzt, für monumental halte, während ich seine sinfonischen Werke, in denen der Bruch zwischen seiner germanischen und romanischen Bildung[1] fühlbar wird, in meine Kategorie des Übergangs verweise. Oder den noch jugendlichen Meister Brahms, den ich allerdings als Einzelerscheinung unserer Zeit unter allen anderen bei einer hervorragenden Genialität als auf dem Wege zum monumentalen Kunstwerke begriffen achte. Oder müßte ich, wenn ich die schwächlichen Akzente, mit welchen unsere Lyriker den großen Krieg begleiteten, mit der Epoche „Leier und Schwert" vergleiche und für unsere Lyrik eine besondere Kategorie des Absterbens annehmen möchte, meine abbittende Reverenz gegen meine drei letzten Lyriker, Mörike, Freiligrath und Robert Franz machen? Oder muß ich dem so schweigsam gewordenen Gottfried Keller sagen, daß sein „Romeo und Julie" dennoch ein ewiges Gedicht ist? — Nein, ich verhärte mich lieber in dem einmal ausgesprochenen Frevel und wiederhole mir zur Stärkung Gervinus' Wunsch, daß einmal der ganze Boden der dichterischen Produktion brach liegen möchte, damit alle Kraft des Volkes einzig auf die politische Neugestaltung des Vaterlandes verwendet würde, oder Hebbels Ausruf, der im Hinblick auf die fruchtlose Fruchtbarkeit der neuesten Tragödiendichter seine ernste Abwehr in den humoristischen Vorschlag einkleidete, daß von Staatswegen so und so viel Begabte und Berechtigte zusammentreten sollten und dann das Los zu entscheiden habe, welchem einzigen unter ihnen das Recht zustehen sollte, in der Tat eine Tragödie zu schreiben. Ob nun auch Wunsch und Vorschlag dieser beiden geistigen Größen ihrer Form nach hyperbolisch, ihrem Inhalt nach äußerst beherzigenswert, ungehört verklingen, sie finden Annahme und Erfüllung durch die Tatsachen selbst. Denn nicht, was geschrieben wird, ist wirklich da, sondern nur was ins Herz des Volkes dringt und dort weiter lebt und wirkt. Das maßlose Produzieren unserer Zeit ist ein Schöpfen in ein volles Gefäß und rinnt am Rande desselben nieder und

[1] Infolge einer Verrückung des Satzes ist das Wort im Originaldruck bis auf die beiden Buchstaben il ausgefallen; der Herausgeber glaubt, „Bildung" lesen zu müssen.

Digitized by Google

verläuft im Sande. Nur das mit unserem großen Krieg wieder auferstandene Volk wird es vermögen, neuen Wein in neue Schläuche zu füllen. Hier ist es das Gemeinwesen, welches die Kunst wieder erneuen wird, nachdem es die Kirche erneut hat.

Denn ob auch die Produktion an Fülle und Größe früheren Momenten unserer Kulturgeschichte nachsteht, so übertrifft doch unsere Epoche in einem charakteristischen Zug alle vorhergehenden: es ist die Verbreitung der Teilnahme am Kunstwerk durch fast alle Schichten des Volkes. Unsere Zeit ist eine Systole im poetischen Herzschlag des deutschen Genius. Welch' eine Regsamkeit, welcher Eifer, welcher Fleiß im Lernen, im Aneignen, im Sammeln, im Überblick, im Bewußtwerden! In unserer Zeit sind nicht in der Literatur selbst, wohl aber in der Literaturgeschichte die monumentalen Werke zu suchen, von Gervinus an bis zu Carl Gödekes Grundriß. Der Sieg der Darmstädter Madonna über die von Dresden ist eine monumentale Tat der Kunstkritik.[1] Das Wiederaufleben Bachs, das wir Mendelssohn verdanken, übt eine unberechenbare Wirkung auf die Kunstjünger, der durch Volkskonzerte allen zugänglich gemachte Beethoven unmittelbar auf das Volk. Die wohlfeilen Klassikerausgaben, Goethe und Schiller in eines jeden Hand, die Ausgaben Holle,[2] Peters, Litolff in der Musik, die unzähligen Photographien nach der Antike und nach der Renaissance tragen den zündenden Funken des Schönen in die kunstentlegensten Regionen. Die Verfasser von populärwissenschaftlichen Werken streben nach schöner Darstellung, sie werden Künstler. Von tüchtigen Kunstschulen ausgehend, dringt ein verbesserter Unterricht im Zeichnen bis in die Elementarschulen, ein gründlicher Musikunterricht ins Privatleben, vernünftige Gesangslehre in die Schulseminarien und von da ins Volk. Mit einem Wort: das Volk lernt die Kunst; es lernt sie als der Mäcen, zu welchem es die Bestimmung in sich trägt und fühlt; es lernt sie, ohne sich in dies Interesse einseitig zu vertiefen, ohne seiner poli-

[1] Es handelt sich um Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meyer" in Darmstadt, deren vorzügliche Dresdner Kopie lange für das Original gehalten wurde.

[2] Verleger in Wolfenbüttel.

Digitized by Google

tischen Pflicht und Mission Eintrag zu tun. Unsere großen Dichter und Künstler waren Söhne des Volkes, blieben aber zu ihrem günstigen Gedeihen auf den Einzelgönner oder auf kunstliebende Einzelkreise angewiesen. Aus dem durch das Erfassen seiner geistigen Größen zu eigner Großheit erwachsenen Volksbewußtsein werden erst die Künstler hervorgehen, welche neue Zeiten der Vollendung herbeiführen. Erst wenn das deutsche Volk das Ziel großer politischer und künstlerischer Bildung im Verein mit absoluter Glaubensfreiheit bei religiöser Verinnerlichung erreicht hat, wird wieder die Zeit monumentalen Kunstwerks kommen, des Kunstwerks, welches Spiegelung und Verklärung eines vollendeten sozialen, religiösen und künstlerischen Lebens sein wird.

Wenn ich mich von dem Gesagten lebhaft berührt und zu tieferem Eindringen in das Wesen unserer Zeit erregt fühle, so bleibe ich vor Richard Wagner wie vor einem Rätsel, wie vor einem Geheimnis stehen. Da muß ich zuerst beschämt erkennen, wie vorschnell ich war, unserer Zeit die Erhebung zum monumentalen Kunstwerk absprechen zu wollen, ihr, die ja durch Wagner das Höhere hervorgebracht, eine neue Kunstform, welche die Bedingung ewiger Dauer in sich trägt: das Musikdrama. Dann aber frage ich mich zunächst: gehört Wagner wirklich unserer Zeit an, ist er nicht ein spät nachgeborener Romantiker, ist er nicht etwa der zu einem Geiste verschmolzene Kleist-Weber, der die von Weber so schüchtern vermiedene Tragik aus seiner Kleistseele in die Musik haucht, und der alle Musik der Penthesilea, die dort, in ihr eigenes stummes Innere gebannt, durch ihre Gewalt das Werk und den Dichter zermalmt, in dem Zauber von Webers dämonischen Tönen erlöst? hat Wagner seinen Punkt des Archimedes gefunden, der ihn außerhalb der Bereiche stellt, auf welchen wir monumentale Schöpfungen vermissen, und ruft er etwa von dort aus: „Baut Ihr nur immer Dome nach Erwin, Paläste nach Palladio,[1] dichtet Tragödien nach Shakespeare, Opern und Sinfonien nach Mozart und Beethoven, mir laßt nur die eine Freude, es statt dessen auch anderen schwer zu machen, nach mir Musikdramen zu schaffen! Ist er nicht, wie Columbus, auch nur aus-

[1] Andrea P. (1518—1580), der berühmte Architekt der Republik Venedig.

Digitized by Google

gezogen, um sein Indien, die Oper, auf neuen Pfaden zu finden, und hätten ihn nicht seine getreuen (Zeit)-Genossen dabei mehr wie einmal über Bord werfen mögen? Und hat er nicht dabei seine neue Kunstform, sein neues Land gefunden, aus welchem ihm nun wiederum die dankbaren Gefährten so gern in Ketten und Banden — ihren alten Regeln — in die liebe Heimat zurückführen möchten? — Dann sage ich mir wieder: nein, Wagner ist ganz im rechten Zeitpunkte geboren, im Jahre der Schlacht bei Leipzig, deren Donner um seine Wiege tobten. Er ist dann, da wir alle noch im Frieden lebten, frühe zum Kampf erwacht und hat alleinstehend, mit einem schicksalvollen Leben ringend, der deutschen Sache den Sieg erfochten. Mit gewaltigem Geiste hat er alle monumentale Kraft der Zeit in sein Schaffen zusammengedrängt, und während Architektur und Plastik voneinander getrennt ihre neuen Stile suchen, hat er in seinem Musikdrama durch eine Verschmelzung der beiden, durch eine von der sinfonischen Architektonik der Musik sich loslösende Plastik dramatischer Gestalten das Ziel erreicht. Während das egoistische Literaturdrama sich mit einer überlebten Musik höchstens einmal zur Karrikatur der neuesten Oper verbindet, vermählt er in seinem Musikdrama Musik und Poesie wie Europa mit Zeus, welcher die schöne Fürstin unter der Stiermaske eines Opernlibrettos von den ihrigen wegzulocken wußte und ihr nur in Sagen von den Göttern, seinen Ahnen, sich zu erkennen gibt; während die Malerei von einer mager werdenden Idealität an den fast zu üppigen und nicht immer ganz keuschen Busen der Natur und Wirklichkeit flüchtet, hat auch Wagner die Vöglein im Walde, die Mädchen am Spinnrad, den Hirten bei seiner Schalmei, den Matrosen in seinem Mastkorb, den Bürger in der Kirche und Singschule, bei Arbeit und Tanz belauscht, um dann mit den unerschöpflichen Farben seines Orchesters doch immer wieder das Ideal zu verherrlichen, den Liebenden in seinem Kampf mit der Welt, den Gott in seinem Leid, den Dichter im Schaffen, den Helden im Sieg zu malen.

Ich komme der Lösung meines Rätsels näher, wenn ich mir sage, daß Wagner allerdings ein Vollender unserer großen Literaturepoche ist, indem er das Schlußwort des „Faust“ in seiner Er-

Digitized by Google

lösungstrilogie Senta, Elisabeth, Elsa in einem vollen Dreiklang austönen läßt, daß aber dieser Dreiklang nur eine Dominante ist, deren tonischer Akkord Tristan, Sachs und Siegfried, in männlichen Idealen das Wesen der Liebe, Kunst, des Ewigmenschlichen verkörpernd, ganz aus der Luft unserer Zeit und aus ihr in die fernsten Fernen ertönt und forthallt. Indem ich aber so auf meinem Weg mit einigem Stolz Wagner als Sproß und kräftigsten künstlerischen Ausdruck unserer Zeit erkenne, begegne ich mit Freuden dem Doppelstrom von Sympathien, welcher jetzt als erstes Friedenspfand nach dem Kriege diesseits und jenseits der Alpen dem Meister entgegenkommt. Der Erfolg des „Lohengrin" in Bologna und Florenz ist ein Ereignis, welches selbst beharrlich Wagner feindliche Zeitungen zwingt, es als einen Sieg der deutschen Sache über den Bergen zu verzeichnen. Die in Deutschland jetzt ins Leben getretene und in stetem Wachsen begriffene Bewegung zugunsten des Bayreuther Unternehmens ist gleichzeitig ein Bekunden unseres nationalen Kunststrebens, dessen Tragweite sich als eine gewaltige und über den Moment hinausgreifende erweisen dürfte.

Nur die erste Hälfte von Wagners Kunstschaffen ist in das Bewußtsein des Volkes gedrungen. Was er seit dem Jahre Achtundvierzig geworden, davon haben nur einzelne Künstler ein mehr oder weniger vollkommenes Bild, darüber konnte sich nur ein Bruchteil der für ihn Enthusiasmierten durch die Reise zu Münchener Darstellungen ein Urteil bilden, weitere Kreise mochten es nur aus Berichten über solche Aufführungen, durch das Lesen der Texte seiner Musikdramen, durch ein Vergegenwärtigen seiner Werke im Klavierauszuge zu einer immerhin sehr begrenzten Vorstellung von seiner weiteren Entwicklung bringen. Da gewannen plötzlich die „Meistersinger" wie durch eine glückliche Fügung, indem sie über die meisten namhaften Bühnen schritten und überall den glänzendsten Erfolg hatten, vor den anderen Werken des Meisters den Vorzug, in die unmittelbare Anschauung des Publikums zu treten. Das machte einen tiefen Eindruck. Man wurde inne, daß man es hier mit einem Genius zu tun hat, der in seiner Tiefe bedeutender ist als alles Bedeutende, was man von ihm kennt, der sein Bestes noch nicht gegeben hat, der mit einem Worte unbegrenzt,

Digitized by Google

unberechenbar ist. Man mochte zwischen „Lohengrin“ und den „Meistersingern“ ein ähnliches magisches Band ahnen wie jenes, welches in Beethovens Leben die fünfte Sinfonie mit der achten verknüpft, um dann zur neunten überzugleiten, und ich frage, Hand aufs Herz, welche ist die größte von den drei genannten Sinfonien, und gibt es von der „Eroica“ an in Beethovens Schaffen oder vom „Fliegenden Holländer“ an in Wagners Dichten ein Größer oder Kleiner? „Die Meistersinger sind der letzte Akt in der Wagnerkomödie“, hatten die Feinde sich vor dem Gelingen wie eine Parole zugerufen, und siehe da, die „Meistersinger“ wurden eine Peripetie in dem zweiten Teil der großen Wagnertrilogie, welche mit den „Nibelungen“ abschließt — weil auch Parcival[1] und die Sieger[2] noch ins Leben treten werden; denn mit den „Meistersingern“ keimte im stillen in den deutschen Gemütern die erste Saat des Bayreuther Unternehmens auf.

II.

Als Richard Wagner seine Nibelungen in sich austrug, konnte ihm dies ganze riesenhafte geistige Unternehmen nicht anders vor der Seele schweben denn als eine Krönung zum Abschluß eines nationalen Festes, als ein höchstes, was ein Volk zu sagen hat, wenn es zur Feier eines großen Momentes freudig zusammentritt. Daß ein solches Kolossalstandbild zu seiner Aufstellung auch der besonderen Örtlichkeit, der geeigneten Umgebung bedürfe, hieße Überflüssiges sagen wollen. Nun war aber durch ein Gemisch von wirklicher Liebe zu diesen Schöpfungen mit dem Heißhunger nach Neuem und der ewigen Unruhe, „daß nur etwas geschehe“, der Mißgriff entstanden, diese Festblume der Deutschen zerpflücken und sie genießen zu wollen, ehe sie noch völlig reif und zur Blüte gediehen war. Man ahnte nicht, daß ein „Rheingold“, eine „Wal-

[1] Später von Wagner bekanntlich Parsifal (fal parsi arab. = reiner Tor) geschrieben.

[2] Ein nicht zur Ausführung gelangter dramatischer Entwurf Wagners aus der indischen Buddha-Legende. (Die Skizze ist vom 16. Mai 1856 in Zürich datiert und in Wagners Entwürfen, Gedanken und Fragmenten Leipzig 1885 S. 97 f. veröffentlicht.)

Digitized by Google

küre" als eine Vorstellung, welche man dem gewöhnlichen Theaterrahmen „im" oder „außer Abonnement" anpaßte, ein Unding sei, daß man damit zugleich ein Unrecht an einem so besonderen Geiste begehe, als welcher sich der Schöpfer dieses Ausnahmewerkes erweist. Man gibt heute „Wallensteins Lager" auf der Bühne in Verbindung etwa mit dem Demetrius-Torso, wohl auch mit einer geschmacklosen Beigabe zur Füllung des Theaterabends, indem man das Bewußtsein von dem Zusammenhang der Trilogie im Publikum voraussetzt. Aber man denke sich „Wallensteins Lager", eine so neue und überraschende Kundgebung von Schillers Genius, zu einer Zeit aufgeführt, wo „Wallensteins Tod" noch nicht aufgeführt war,[1] wo das Ganze nur überwältigend groß in der Seele des Dichters lebte und man wird eine Ahnung davon haben, welcher Schmerz Richard Wagners Innerstes durchzucken muß, wenn er sein „Rheingold" einem neugierigen Publikum, und bestünde es ausschließlich aus Wagnerenthusiasten, preisgegeben sieht, während er noch seinem Genius die verhängnisschwere Frage stellen muß: „Werde ich auch meine „Götterdämmerung" vollenden?" — Man denke sich den verewigten Meister Ernst Rietschel, wenn er sein Lutherdenkmal in einzelnen Stücken, bald hier, bald dort hätte ausstellen oder feierlich enthüllen sollen. Meyerbeer hat seinen „Propheten", seine „Afrikanerin" jahrelang dem Publikum vorenthalten, weil sich nicht die geeignete Fides oder Selika fand, und dadurch vielleicht eine Überhungerung der Gemüter erzeugt, welche der verspäteten Sättigung weniger Befriedigung verlieh. Aber man hätte dem Tondichter einmal zumuten sollen, diese Opern in einzelnen Akten und ohne die einzig geeigneten Künstler, oder zuerst in Lyon oder Marseille, oder in Paris anders als in der großen Oper zu geben. Und nun haben wir Wagner, der doch gewiß für uns Deutsche das ist, was Meyerbeer für die Franzosen war — Heil dem Unterschied! — und wollen ihm nicht freudig das Recht zugestehen, sein isthmisches Festspiel wirklich auf dem Isthmus zu geben mit dem Ibycus und den

[1] Tatsächlich erschien „Wallensteins Lager" am 12. Okt. 1798, die „Piccolomini" am 30. Januar 1799, „Wallensteins Tod" erst am 20. April 1799 auf der Weimarer Bühne, woran Cornelius hier nicht dachte.

Digitized by Google

Ibycas, die er einzig dazu ausersehen und die diesmal nicht ermordet, ja nicht einmal heiser werden sollen. Man zeiht diesen unruhigen Geist der Übertreibung, der überall ein unerhört Mehreres verlange, überall noch eine dritte Flöte (wo doch „zwei schon schlimmer als eine sind!"), eine dritte Oboe, eine dritte Klarinette, zu einer Oper ein gutes Gedicht, zu diesem Gedicht eine unerhörte Form, zu seinem künstlerischen Wirken noch ein literarisches, zu dem großen Deutschland noch die kleine Schweiz, um darin zu wohnen, und nun schließlich zu den vielen Bühnen unseres Vaterlandes eine neue, eine Festbühne verlange zu einem Werke, das statt eines Theaterabends gleich eine ganze Theaterwoche in Anspruch nimmt. Man hält ihm endlich das unerhörte Glück einer Protektion vor, wie sie Sterbliche und Unsterbliche selten gefunden, und fragt sich, warum Wagner nicht innerhalb der hier ihm dargebotenen Bereiche und Möglichkeiten die volle Entfaltung seines Genius anstreben könne?

Als Wagner mit dem Plan seiner „Tristan"-Aufführung in Wien Schiffbruch gelitten, als er von der Arbeit an seinen „Meistersingern" durch eine Sintflut der störendsten Lebensereignisse fortgerissen wurde, aus deren Wogen er, ein Camoens, nur sein Werk rettete, als er auf einer wahren Wüstenfahrt vergebens nach Muße und einem Minimum zeitlicher Voraussetzung für das Ewige suchte, da traf ihn auf einer Oase, in der Hütte des Eremiten Karl Eckert,[1] die Botschaft, daß König Ludwig von Bayern ihm Leben und Muße sichere, daß er sich fortan als einen auch vom Überfluß des Daseins ausgestatteten Künstler betrachten dürfe, um behaglich, frei und reich nur seinem Schaffen zu leben. Die erste Frucht dieses neuen Bodens, den der Meister unter sich fühlte, war die Aufführung des „Tristan", die zweite war die glückliche Vollendung und Musterdarstellung der „Meistersinger". Den Ursachen nachzuspüren, warum die dritte und reichste Frucht, das Nibelungenfestspiel, nicht unter denselben Bedingungen, auf demselben Boden ebenso schnell reifen und uns zum

[1] Damals Hofkapellmeister in Stuttgart. Über die Details dieses merkwürdigen Ereignisses lese man das Kapitel „Wagner in Stuttgart" bei Weißheimer (Erlebnisse mit Rich. Wagner usw. 1898 S. 259 ff.) nach.

Digitized by Google

Vollgenuß einladen konnte, würde über das Ziel dieser Zeilen hinausgehen. Der Schwerpunkt liegt zuletzt in den beiden einfachen Gründen, daß das Werk noch nicht vollendet ist, sodann, daß es sich dem gewohnten Rahmen unserer Bühne entzieht.

Den ersten Grund soll das nächste Jahr mit der zu hoffenden Vollendung des Werkes aufheben, der zweite geht durch das Bayreuther Unternehmen seiner Beseitigung entgegen, welches darin besteht, daß nach freier Bestimmung des Meisters auf einem noch unberührten oder doch seit lange brach liegenden Boden deutschen Kunstlebens die Stätte für sein Kunstwerk bereitet und im gegebenen Moment die auserwählten mitwirkenden Kräfte zusammengezogen werden. Die Schrift Wagners über die Aufführung seines Festspieles enthält in klaren Zügen die Motive, welche ihn bei diesem Unternehmen leiteten. Diese Schrift und die in ihr enthaltene Aufforderung an die Freunde seiner Kunst, seinen Plan fördern und stützen zu helfen, traf in der durch den deutschen Erfolg der Meistersinger gesteigerten Bewunderung für ihn sowie in einem gehobenen, erstarkten Nationalgefühl die geeignete Stimmung, um eine nachhaltige Wirkung, ein begeistertes Entgegenkommen zu erzeugen. In Mannheim bildete sich der erste Verein zur Unterstützung des nationalen Kunstwerkes. Von dort aus zog mit raschem Schritte die somit ins Leben getretene Wagnerbewegung die Hauptstätten deutscher Kultur in ihren Gang. In diesem Augenblicke ist diese Bewegung bereits nahe zu dem Punkte gediehen, wo die Einzelvereine sich zum Kreis eines großen deutschen Wagnervereins schließen werden. Dieser Verein macht es sich zur Aufgabe, durch die jährlichen Beiträge aller Mitglieder und durch jede Art geistiger Produktion und künstlerischer Leistungen die Kosten des Bayreuther Unternehmens zu decken. Somit hat das Volk, dem Vortritt eines echt deutschen Königs huldigend und folgend, die Wagnerangelegenheit selbst in die Hand genommen. Zum erstenmal sehen wir wieder aus dem Gemeinwesen heraus die Kraft erblühen, welche sich freudig und selbstlos rein künstlerischen Zwecken weiht, nicht aus der sehr lobenswerten Absicht, einem verdienten Bürger, einem geliebten Dichter das Leben zu sichern, das Alter sorgenfrei zu verklären, nein, um einem Meister, den sein Volk für groß hält, die volle Ent-

Digitized by Google

faltung seines Genius zu ermöglichen. Das ist ein Ereignis, welches aus einer siegesfrohen Gegenwart deutschen Wesens in eine ferne glänzende Zukunft weist.

Es gibt kein großes allseitig erregtes Volksleben, das nicht sein poetisches Spiegelbild im Drama erzeugte. Das alte wehmütige Klagelied, daß wir Deutsche keine Nationalbühne besitzen, wird sich jetzt bei einem gehobenen Selbstgefühl zur energischen Forderung gestalten. Der bisherige Zustand kann unmöglich fortdauern. Wir befinden uns angesichts des Repertoires unserer Bühne vor einem Vielerlei und Durcheinander verschiedenster Zeitläufe und Geschmacksrichtungen, welches mit einem letzten Rest seiner Zurechnungsfähigkeit immer noch in der Universalität unserer Weltanschauung wurzelt, im großen und ganzen aber nahezu sinnlos empfangen und gegeben wird. Was Wunder, daß gerade die edleren und durchgeisteten Schichten der Nation bedauerliche Lücken im Theaterpublikum offen lassen. Die Verhältnisse haben sich eben geändert.

Das Vereinsleben ist ein verbreitetes geworden; jeder Zweig der Wissenschaft und Kunst bildet Sondervereine der mannigfaltigsten Färbungen, welche zugleich die Tätigkeit der Mitglieder zu Vorträgen oder irgend welcher Art von Mitwirkung in Anspruch nehmen. Die literarische und journalistische Produktion, welche die Forderung der Kenntnisnahme an den Gebildeten stellt, ist so angewachsen, daß von der dem Berufsleben abgemüßigten Zeit oft nur ein geringer Bruchteil für das Interesse an der Bühne übrig bleibt. Wie lockend und anziehend müßte nicht die geistige Nahrung sein, welche den Gebildeten dazu entschiede, dem Theater den Vorzug vor allen anderen Geistesgenüssen zu geben, die eine gehaltvolle Lektüre, die irgend ein Vereinsabend ihm bietet? Wohin entschwindet aber die Hoffnung auf eine Nationalbühne, wenn die Besten ihrem Schauplatz fern bleiben, wenn sie der großen Lehrmeisterin der Völker mit Geringschätzung den Rücken wenden dürfen? Von wem aber soll eine Initiative zur durchgreifenden Besserung eines solchen Zustandes ausgehen? Die Hoftheater und Stadttheater mit ihren aus Rücksichten, Vorurteilen und Kassennotwendigkeiten gordisch geschlungenen Fesseln kommen bei allen vereinzelten ehrenhaften Anstrengungen selten einmal zu einer auf die Örtlich-

Digitized by Google

keit beschränkt bleibende Hebung der Verhältnisse, ohne daß dadurch ein fühlbarer dringender Impuls für das Ganze gegeben wäre. Denke man sich nun einmal das Bayreuthische Unternehmen in Wagners Sinn zu seinem nächstliegenden Zwecke glücklichem Vollbringen entgegen gediehen und dadurch schon vor allem den nicht hoch genug zu schätzenden Vorteil einer Reihe von großartigen stilvollen Darstellungen erreicht, eine höchste und letzte Schule für bedeutende ausübende Künstler und deren Zusammenwirkung gewonnen. Denke man sich die Möglichkeit, daß der deutsche Wagnerverein, von dem Gefühl des Gelingens getragen, sich permanent erklärte, daß von nun an jeder Deutschgrieche stolz darauf wäre, seine jährliche Kunststeuer zu entrichten, daß aus dem leitenden Komitee des Vereins mit der Zeit ein Areopag entstünde, der die Stücke bestimmte, welchen die Ehre einer bayreuthischen Aufführung zu teil werden solle. Denke man sich mit dieser Ehre zugleich aus dem in kundigen Händen wuchernden Überschußkapital, durch Schenkungen und Stiftungen anwachsend, den gebührenden, sorgenbrechenden Lohn für den Dichter verbunden. Denke man sich bis in alle Ecken und Enden des Landes ein Hinstreben nach diesem künstlerischen Brennpunkt, eine Fühlung, welche alle dichterischen und darstellenden Kräfte mit diesem tonangebenden Mittelpunkt zu erhalten suchte! — Doch was braucht es der Worte! Bereits hat Wagner in Mannheim siegend sein Banner aufgepflanzt, der Wiener Aufruf verbreitet überallhin die lebensvollste Wirkung! Das sind Taten, und „im Anfang war die Tat!"

München, im Dezember 1871.

Genellis Leben.

[1796—1868]

Nach den Handzeichnungen des Meisters in Kupfer gestochen von Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz. Leipzig, im Verlage von Alphons Dürr.

(Süddeutsche Presse, 24. Jan. 1868, Abendblatt.)

Schwer ist die Kunst des Biographen. Nur selten gelingt es ihm, uns den Helden oder Dichter, den wir durch seine Taten oder Werke kennen und lieben, so zu schildern, daß die ausgeführte Zeich-

Digitized by Google

nung die Skizze überträfe und verdrängte, mit welcher wir uns bisher begnügen mußten. Ungleich schwieriger noch sind Autobiographien. Wie Malern meistens das eigene Abbild mißrät und das Selbsterkennen immer eine spärlich verliehene Fähigkeit des Geistes bleibt, so finden auch bedeutende Menschen nur selten den rechten Standpunkt, von dem aus ihr Leben ein allgemeines Interesse wecken und wachhalten kann. Befangenheit, Eitelkeit und Unklarheit trüben meist den Spiegel, in welchem sie das eigene Selbst erblicken. Wir übergehen die naheliegenden Beispiele solcher getrübten Selbstschau, um auch hier nur im Vorübereilen den Blick voll inniger Bewunderung auf Goethe zu richten, welchem es gegeben war, das eigene Leben im vollendeten Kunstwerk abzuspiegeln. Im Hinblick auf ein Buch wie das seinige, konnten uns unter einer Flut von Memoiren und Denkwürdigkeiten nur Gutzkows „Knabenjahre" oder Arnold Ruges[1] Erinnerungen eine lebhafte und dauernde Teilnahme einflößen. Anwidern mochte es uns dagegen mehr als einmal, wenn wir Autobiographen wie von einer Kanzel herab, wo niemand sie stören darf, das eigene Lob predigen hörten und uns die erschreckendste Weitläufigkeit kein Jota von den Kleinlichkeiten eines Lebenslaufes erließ, dessen geistiger Inhalt dem Autor ein scheinbares Recht zu solchen Zumutungen gibt.

Ganz im Sinne des Goetheschen Buches sind die Zeichnungen „Aus dem Leben eines Künstlers" gehalten, unter welchem Titel Genelli soeben seine eigenen Erinnerungen veröffentlicht hat. Dies Epos eines Malerlebens erhebt uns aus der Enge der gemeinen Wirklichkeit wie auf Flügeln in die Sphäre poetischen Erlebens. Die Wechselfälle des irdischen Daseins, Kampf und Not, die sie mit sich bringen, werden uns erlassen wie die Daten aus dem Taufregister und aller leidige Klatsch über Vorgänge und Persönlichkeiten. Wer abenteuerlich Spannendes in diesem Lebensroman erwartet, würde sich getäuscht fühlen; es sind gerade Momente zur Darstellung gebracht, die im äußerlichen Lebenslaufe des Meisters völlig nebensächlich sind, die aber alle wesentliche Züge seines geistigen Dichtens und Trachtens in sich enthalten, wenn auch ihre

[1] 1803—1880; Seine Erinnerungen erschienen unter dem Titel „Aus früher Zeit", Berlin 1862—1867, in vier Bänden.

Digitized by Google

Beziehungen darauf nicht immer sich dem Blick aufdrängen, sondern sich oft nur dem Nachdenken dessen enthüllen, welcher sich näher mit ihm vertraut macht. Durch die ganze Reihenfolge dieser Blätter, selbst wo sie scheinbar Zufälliges bieten, wo der dargestellte Lebensmoment unwesentlich, seine Macht mehr aus einer wunderlichen Laune als aus der Notwendigkeit organischer Entfaltung hervorgegangen scheint, ist dennoch der eine Grundgedanke festgehalten: zu zeigen, wie die ersten Eindrücke der Kindheit, die Erlebnisse des Knaben, das Bestreben des Jünglings und Mannes in dem einen Ziel zusammentrafen, die besondere Künstlernatur zu bilden, deren Werden wir in diesen Blättern belauschen. Ein Blick auf Genellis persönliches Wesen möchte dem Verständnis des Werkes förderlich sein. Er ist eine absolute Künstlernatur, man möchte sagen: er ist nicht aus Mensch und Künstler zusammengesetzt, er ist nur Künstler. Die Welt und ihr Lauf, ihre Gaben und Forderungen, ihre Gunst und Feindseligkeit, ist ihm im Grunde der Seele nichts, ja es ist ihm tiefe Pflicht und Notwendigkeit, nicht danach zu fragen. Nur daß aus dieser spröden, gleichgiltigen Welt die Kunst erblühen konnte, daß es ein Schönes gibt, daß er aus Geist und Gemüt das Schöne zeugt, und wie er es empfindet, schaut und verkörpert, nur das hat Wert für ihn, nur diese Möglichkeit dankt er dem Dasein. Er ist dem Leben gegenüber stets Kind geblieben, nur der Kunst ein Mann geworden. Man muß ihn kennen, muß wissen, von welcher wolkenlos heiteren Höhe des Geistes Genelli auf alle Ziele menschlichen Ehrgeizes herabsieht, man muß verstehen wie auch der schneidendste Erdenschmerz ihm immer nur ein verletzender scharfer Nord bleibt, der aber das Mark seiner Seele, den Trieb des Künstlers, ungeschädigt läßt, um zu erkennen wie fern diesen Blättern jeder Zusammenhang mit dem weltlichen Leben bleiben mußte, wie selbst das ächt menschliche „Wein, Weib und Gesang", das sich gleich dem roten Faden durch fast alle diese Bilder verfolgen läßt, immer nur in seiner Wirkung auf den Künstler Geltung hat, ja daß aus dem Elysium des Künstlers mit puritanischer Strenge selbst jene herrliche Dreiheit ausgeschlossen bleiben mußte, auf daß nichts sei als Sonne, Wolken und Künstler.

Digitized by Google

Das Titelbild faßt, wie die Einleitungen unserer großen dramatischen Musikwerke, die Idee des Ganzen in sich zusammen, der Künstler schaut, ruhig ausgestreckt, in den Spiegel des Phantasus; ein Eros mit glimmender Fackel schmiegt sich an seine Kniee; vor ihm fliegt die Fortuna unerhascht vorüber; sein linker Arm ruht auf dem Schoß der Hoffnung, welche einen Drachen aus der Schale tränkt; rechts eine schlummernde Fama. Versunken in das Schauen des Schönen, von der Liebe gehegt und bewacht, nicht achtend des Glückes und seiner Gaben, den Blick abwendend von der grimmen Not des Lebens, welches von der himmlischen Hoffnung hingehalten und begütigt wird, den Rücken drehend der trägen Weltehre, die ja doch einst erwachen und erzählen muß von den Taten des Schauens — das ist in wenig Zügen eine großartige, für alle Zeiten geltende Darstellung des Künstlertums. Wir zweifeln keinen Augenblick, daß diese schönste Zeichnung der ganzen Sammlung der Zeit ihres Entstehens nach das eigentliche Schlußblatt der Biographie bildet. Erst aus dem vollendeten Werke konnte sie als Krone des Ganzen erblühen. Wie der greise Joseph Haydn nach einem der Tonmuse geweihten Leben wie zum Abschiede singen durfte: „Ein harmonischer Gesang war mein ganzer Lebenslauf", so sagt dies Bild: inniges Versenken und Schauen in den Quell des Schönen, in den Spiegel des Geistes war all' mein Dasein. — Das erste Bild aus den Kinderjahren zeigt uns den Knaben „an der Mutterbrust". Vater Janus Genelli[1] lehnt über den Stuhl, auf dem seine Frau den Sohn in den Armen hält, und erklärt ihr ein eben von ihm vollendetes Bild. In den „ersten Kunsterfolgen" sehen wir das Kind Buonaventura von einer lebhaften Mädchengruppe umgeben, Schülerinnen des Vaters, die mit fröhlicher Verwunderung sein erstes Werk schauen, Tiere die er, am Stuhl stehend, auf ein Blatt gezeichnet. Auf dem dritten Bilde kauert das Knäblein im Atelier des Freundes Bürv am Boden vor den Engeln der Sixtinischen Madonna, deren Kopie Bürv in bescheidener Haltung einer Gruppe von Gönnerinnen darbietet, von denen drei ihrer Bewunderung in einem »O sanctissima«

[1] 1771—1812, war Kunstsiicker.

Digitized by Google

Ton geben, während der rührende Ausdruck einer vierten vor allen unsern Blick fesselt, welche von Schauen und Lauschen entzückt vor dem Bilde ruht. Der „Modelldienst“ zeigt dann die liebliche Gestalt des heranwachsenden Knaben als Liebesgott mit emporgehaltenem Bogen vor dem malenden Bürg stehend, Jupiters Adler zur Seite. Mit den Geschwistern lauscht er im Walde gelagert „der Mutter Märchen“ oder schlummert mit dem ältesten Bruder nach dem „Knabenspiel“ in ritterlicher Vermummung unter den Bäumen, von der an der Krücke vorbeihinkenden Alten als ein seltsames Schauspiel betrachtet. Doch schon sind die Kinderschuhe ausgetreten, und wir sehen den begeisterten Jüngling entzückt in den Spiegel des „Phantasus“ schauen oder sinnend des „Oheims Lehre“ lauschen und sind dabei auf einem Höhepunkt des Ganzen angelangt. Dieser Oheim Hans Christian Genelli,[1] der Architekt, eine unwillkürlich an Goethe erinnernde Gestalt in weitem faltigen Mantel und der aufhorchende junge Künstler vor ihm geben eine typische Darstellung des schönen Wechselverhältnisses von Alter und Jugend: alle Weisheit, Milde, Kunst- und Lebenserfahrung sind im Kopfe des Meisters, — alle unstillbare Lernbegier und entgegenkommende Fülle eigener gottgegebener Bildung in den Zügen des Jüngers ausgedrückt. Das entsprechende Seitenstück dazu ist die „Weihestunde“, in welcher der Künstler zu den Füßen einer hohen Frau beseligt den herrlichen Tönen lauscht, die ihren Lippen entströmen, und mit ihnen die erhebende Liebe zur Tonkunst einatmet, welche ihm wie ein freundlicher Stern durchs ganze Leben gefolgt ist. Die drei letztgenannten Bilder bieten eine höchst bedeutsame Gruppe in diesem Werke, sie veranschaulichen die lichtesten Momente im Werden des Genius: das erste berauschende Innewerden der schöpferischen Kraft, das fromme Sinnen und tiefe Anstreben ihrer Betätigung und ihr Stärken und Nähren an dem irdischen Manna schönen Erlebens. Ihnen gegenüber bietet die nächste Dreizahl die Schattenseiten künstlerischen Werdens dar. „Auf der Anatomie“ steigt vor dem nächtlich emsig forschenden Kunstjünger der bebende Schatten des Selbstmörders auf, an dessen Leiche er

[1] 1763—1824.

Digitized by Google

dem Lebensnerv des Schönen nachspürt. — In brennender Mittagsglut durch den märkischen Sand „am Rabenstein“ vorüberwandelnd, ruft ihm das gestörte Laster mit roher Spottgeberde den Fluch unschönen Erlebens nach, und der „Blick ins Irrenhaus“, der dem erzählenden Meister zu einem Bilde von erschütternder Gewalt charakteristischer Darstellung das Thema bietet, läßt ihn die ganze Tiefe irdischen Elends durchmessen. Hier sind wir bei den Blättern angelangt, an welchen die Zweifelnden Anstoß nehmen mögen und vor denen selbst Wohlmeinende die Frage aufwerfen könnten: sind diese Darstellungsmomente die geeigneten, ging ihre Wahl nicht aus einer bizarren Hinneigung des Künstlers zum Grauenhaften, Unheimlichen hervor? Der echte Künstler schafft aber nicht für die Zweifelnden und Mäkelnden, er weiß nur von denen, die ein Herz für seine Schöpfungen mitbringen. Und denen, die ihn lieben, sagt Genelli: seht, in jenen Lebensaugenblicken ward ein mächtiges Stück von dem Genelli, der euch wert ist, von dem, der Dantes Hölle in Musik der Linien setzte, der das Geschick des Wüstlings, das Leben der Hexe beschrieb. Dem Tod hab' ich Leben, dem Wahnsinn Geist abgerungen in bangen Stunden, auch an den Abgründen des Lebens klomm ich schwindelnd vorüber, um zu mir zu gelangen und zu euch, die ihr mich liebt. Das wollen jene Blätter sagen.

Und von nun an geht es nach Italien, und weil der Meister den Hintergrund der Landschaft nicht in glühenden Farben ausführen, sondern nur den geistigen Atem andeuten will, mit dem das Wunderland ihn anhaucht, so steht von jetzt an das schöne Motto eines geflügelten Genius über jedem neuen Kapitel seiner Künstlerfahrten, sei es ein „Amor als Peiniger“, der den verzweifelnd zu Boden Gestreckten singend unter die Füße tritt, oder ein „Amor als Lautenspieler,“ der mit den verführerischsten Trillern »Felicissima notte« wünscht, indem der Nachtschwärmer bei der zufällig noch munteren Römerin sein Licht anzündet, sei es des Künstlers eigner Genius, der seiner „Wanderlust“ auf dem Tamburin den Marsch trommelt, sei es der Malerteufel Babillo, der ihn zur „Siesta“ einsingt und ihm üppige Träume vorgaukelt, oder der Genius der

Digitized by Google

Freude, wenn er „in toller Zeit" mit Reinhardt[1], Koch, Rahl,[2] Brugger[3] vor einer Osteria den Karneval feiert. Wir haben das Titelbild mit einer Ouvertüre verglichen und müssen bei der großen Verehrung, mit welcher die Werke eines Gluck und Mozart, Weber und Wagner von Genelli gehegt werden, dessen „Wüstling" dem Don Giovanni Mozarts sein erstes Entstehen verdankt, vor diesem Blatt unwillkürlich an ein rauschend heiteres Opernfinale denken. Es schließt die römische Periode des Meisters ab, in welcher neben Lust und Liebe auch Arbeit und stetes geistiges Ringen nicht fehlten, wie zwei der originellsten Blätter bekunden, auf deren einem der Künstler, ein zweiter Philoktet, die nahenden musenfeindlichen Missionäre mit Homers Klängen überwindet, auf deren zweitem er antike und christliche Anschauung zu durchdringen sucht, indem er das symbolische Bild der Armut, das den Heiland am Kreuze umarmt, dem Venusleib eines ihm zum Modell dienenden Mädchens ablauscht, während eine Katze mit der am Boden liegenden Dornenkrone spielt, ein „Mysterium", das wir andächtig hinnehmen, ohne eine Lösung, ohne ein Programm für die polyphone Gedankenmusik zu suchen, die uns aus dieser Szene anweht. — Das Werk eilt seinem Abschluß entgegen. Nach Deutschland zurückgekehrt, sehen wir den gereiften Künstler dem „Traum der Braut" lauschen und ihn zur Wahrheit machen, indem er die Geliebte, gleich dem blühenden Fruchtbaum ihres Traumes, ans Herz zieht. Zwischen diesem Bild und dem vorletzten, auf welchem wir den „Künstler und die Seinigen" im häuslichen Kreise belauschen, liegt ein wechselvolles Künstlerleben voll Not und Kampf und doch auch voll rechter Lust und heiligem Frieden. Die Blätter erzählen wie jeder echte Roman nur die Lebensschule des Helden. Jahre ruhmvoller Arbeit, deren reichste Blüten in der Bildergallerie des edlen Freiherrn von Schack[4] uns Münchnern gehören, gaben der

[1] Es ist ungewiß, welcher der beiden Brüder gemeint ist: Friedrich (geb. 1831) oder Karl (1818—1877).

[2] Karl Heinr. R. (1779—1843), Kupferstecher.

[3] Friedrich B. (1815—1870), Bildhauer.

[4] Adolf Friedr. (1815—1894), seit 1876 Graf, der feinsinnige Dichter, Übersetzer und Mäcen. Seine weltberühmte Gallerie ging nach seinem Tode in den Besitz des deutschen Kaisers über, verblieb aber in München.

Digitized by Google

Welt unvergängliche Kunstwerke, dem Autobiographen jedoch keinen weiteren Stoff mehr für seine — in Form und Inhalt einzig dastehende — Lebensbeschreibung. Nur noch ein letztes Bild zeigt uns das „Elysium", welches der Künstler erträumt und an welches er glaubt: verklärtes Beisammensein mit Künstlern. Da führt der Oheim Genelli das Wort, umgeben von Janus, Buonaventura, Camillo, dem so früh dahingegangenen letzten männlichen Sproß dieser Künstlerfamilie. Gegenüber Carstens,[1] Maler Müller,[2] Bury, Koch unter Sankt Lucas, des Malerpatrons, heiliger Hut, „erleuchtet von den Strahlen einer himmlischen Sonne", wie der Meister einst, sein Werk uns erklärend, hinzufügte.

Die Kupferstiche von Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz zeigen das Gepräge inniger Begeisterung für den Meister, deren erfreulichstes Zeichen das einmütige Verzichtleisten auf alles virtuose Glänzen und infolge dessen eine Einfachheit und Einheitlichkeit der Wiedergabe ist, welche dem höchsten Ziel, dem vollen Ersatz für die Handzeichnung nahe kommt.

Von solchen Meistern vervielfältigt und von dem Verleger mit der vornehmsten Sorgfalt ausgestattet, empfehlen sich diese Blätter von selbst den Freunden des Schönen als ein lebenvolles Andenken an eine hohe Zeit deutschen Geistes, wo große Künstler und in vorderster Reihe Genelli eine reiche, gewaltige Entfaltung jener idealen Kunst erstrebten, welche in Deutschland stets unter allen Richtungen und nach allen vergänglichen Triumphen den Sieg behaupten wird.

Bonaventura Genelli.

Eine Charakteristik.

(„Unsere Zeit", Deutsche Revue der Gegenwart. Neue Folge. 5. Jahrgang 1869 S. 801—815.)

Seit dem Tode Genellis, dieses großen Künstlers, scheint man sich in Deutschland zu regen und macht Miene, seine Erinnerung

[1] Asmus Jakob C. (1754—1798), der bekannte Landschaftsmaler.

[2] Friedrich M., genannt Maler M. (1749—1825), namentlich als Dichter in der Sturm- und Drangperiode bekannt.

Digitized by Google

ehren zu wollen. Man begehrt Nachrichten über sein Leben, man möchte ein nachträgliches Bewußtsein hervorrufen, daß er da war, und wird ihn gewiß mit Stolz unter die Liste der großen Geister aufnehmen, deren wir Deutsche uns rühmen dürfen. Da wird denn auch ein Wort das andere geben, Zug für Zug wird man seiner gedrückten und kümmerlichen Künstlerexistenz nachforschen, man wird die Überlebenden fragen, die ihn kannten, man wird die Schriftstücke auch finden vom Taufregister bis zum Totenschein, und es wird nach dem Zusammentragen aller nötigen Bausteine denn auch schließlich das biographische Denkmal entstehen, welches uns ein Bild seines Wirkens gibt. Aber was wird auch das schönste, geistvollste Buch über Genelli uns lehren, als daß länger als 70 Jahre ein großer Meister unter uns weilte, von dem wir nichts wußten, dessen Werke wir nicht kannten, sie heute noch nicht kennen, den keine Auszeichnung ehrte, den kein Lohn des Lebens erfreute, der nur von wenigen erkannt, von den Großen ignoriert, von der Masse übergangen wurde; einen aktenmäßigen Beleg mehr wird uns ein solches Buch bringen, daß Deutschland keine Heimat für das Genie ist, daß der wirkliche und große Künstler unter uns darbt, während wir Anerkennung und Weltlohn den falschen Söhnen Apollos dahingeben.

Danach soll und wird man das Buch „Genelli“ schreiben, und es ist ein unentbehrliches Blatt in der Chronik von dem deutschen Kampf und Leiden um das Schöne, um die Kunst. Es soll und wird aufs neue und eindringlichste die Wahrheit vorhalten, daß die Kunst ein Heiliges ist wie die Religion, daß sie ihre Märtyrer hat wie der Glauben, daß die Kunst nicht immer da ist kraft der Reklame für den Götzen des Tages, daß die göttliche Kunst eines Tages wieder aufhören wird, dieses irdische Leben zu verschönern, wenn wir uns mit Ekel von ihrer Karikatur abwenden, wenn edle Geister es für unwürdig halten, in entweihten Tempeln zu opfern. Das Buch „Genelli“ wird den künstlerischen Genius wecken und bilden helfen, indem es Zeugnis gibt für das Werden des Stils aus dem innersten Wesen des Künstlers heraus, indem es eine Künstlernatur zeigt, welche, am Feuer echter Begeisterung sich läuternd, alles falsche Beiwerk, alle Schlacken von sich wirft und nur im

Digitized by Google

Glanze des eigenen Genius leuchtend allen eiteln verborgenen Schimmer verschmäht; es soll und wird die unmittelbare Wirkung ersetzen helfen, welche diesem Künstler durch ein monumentales Entfalten in großen Räumen versagt war. In diesem Sinne und zu diesem Zwecke möchten folgende Gedenkblätter ein Scherflein beitragen.

Wenn man sich bemüht, den vornehmen Vertreter einer Kunst in seiner Eigenheit zu erfassen, sein Besonderes auszusprechen, so wird sich leicht, ja vielleicht unvermeidlich ein Darlegen des Allgemeinen selbst ergeben, als dessen Spitze jener uns erscheint. Der Name des Künstlers verschwindet zuletzt wieder in der Idee der Künste, die Antike, die gotische Kunst, die epische Volksdichtung bringt uns ihre Monumente entgegen, die Namen sind da nur täuschende Klänge, sie dienen nur, um Gedanken und Anschauungen in einem Worte zu geben; Phidias, Rafael. Wir sehen die Sonne, das Meer, das hat Gott geschaffen. Wir sehen den Tempel, treten in den gotischen Dom und sagen: das ist des Menschen Werk. Und den Menschen, den ewigen, der im Laufe der Jahrhunderte solche Zeugnisse von seinem Suchen des Göttlichen, solche Lösungen gibt für die Rätsel der Sphinx, als welche ihm die Natur lockend und drohend entgegentritt, aus diesem Menschen in seiner endlichen Beschränkung Gott und Natur in ihrer Unendlichkeit zu entwickeln und in ihn zurückzuführen, das ist die Aufgabe der plastischen Kunst, und wir sehen sie bei Genelli vielleicht am tiefsten erfaßt und am reichsten, erschöpfendsten gelöst. Genelli ist Epiker wie Homer und Dante. Er erzählt und singt den Menschen. Der Mensch ist ihm das Weltall. An dem Leib des Menschen, an seiner gottähnlichen Gestalt und dessen Blüte, dem Antlitz, entwickelt und gestaltet er alles, was die Geschichte des Menschengeistes enthält, alles, was Geist und Seele des Menschen bewegt. Diesem Genius brachte der lächelnde Blick der Eltern, das Gefühl und Anschauen des eigenen dem Lichte entgegenwachsenden Leibes schon im ersten Keime allen Stoff entgegen, dessen er bedurfte. Wenn er von der Sonne geblendet den Blick im feuchten Auge der Mutter wieder ausruhen ließ und sich sagte: „Das ist meine Sonne!“, wenn der heranreifende Knabe seine Züge, seine Gestalt zu dem Liebesgott herlieh, welchen der

Digitized by Google

väterliche Freund Bury auf den Karton hinzeichnete und ahnungsvoll das Göttliche in dem eigenen Wesen begriff, so war damit der ganze Mensch und sein Lebenslauf gegeben. Denn wenn nun dem werdenden Jüngling eine vollendete herrliche Welt aus Homers Gesängen erblüte, so fand er ja nur sein eigenes Wesen, seine tiefsten unbewußten Erlebnisse und Träume in ihnen wieder, er hatte alle die tiefsinnigen Personifikationen der Naturgewalt im griechischen Mythus schon im eigenen Innern vollzogen, er war ja Grieche, er hätte jene langsam gereifte Weltanschauung wieder aus sich selbst zu erzeugen angefangen, wäre sie ihm nicht hier in der ganzen Fülle der Vollendung entgegengetreten, so daß er nur in trunkener Begeisterung die zuströmenden Bilder hinzuzeichnen brauchte, welche ihm „der Spiegel seines Phantasus“ vorhielt. Doch hat man den Meister mit Einseitigkeit des Verständnisses einen Griechen genannt. Er war ein moderner Mensch, er war Christ. Das zeigt sein Dante. Er ist, als ob wir den Meister vor seinem letzten Bilde aus der Iliade, der Totenfeier Hektors, sinnend und trauernd sitzen sähen und die tiefe Lücke mit empfänden, welche diese heitere, in Kampf und Liebe gesättigte, in sich ruhende griechische Welt in seinem Herzen zurückläßt. Es ist, als ob Hektor, diese uns am nächsten verwandte Erscheinung aus dem Epos, an dessen Geschlecht ja auch die Sage den Übergang in eine neuere Zeit knüpft, wie ein Leitton in ihm fortklänge, welcher ihn zu dem Freunde des Schattens Virgils, zu Dante hinüberführte. Mit den Glockentönen, welche in unserer modernen Welt wie eine Vermittelung zwischen Natur und Kunst erklingen, halb aus dem elementaren Klang wie Windeswehen und Stromesrauschen, halb aus der künstlichen Musik der Orgel gemischt erscheinen, hatte der Knabe Genelli furchtsam und beklommen das Grabgeläute seiner heitern griechischen Welt, den Ruf zum Dienste des einigen Gottes vernommen. Die Fragen nach Gut und Bös, Sünde und Tugend, das Gewissen, das Innewerden eines klaffenden Abgrundes in der eigenen Brust, das Entgöttern der Natur zu einem bloßen Kampfe feindlicher Kräfte drohte ihm Zerstörung seiner schönen griechischen Welt, drohte ihn machtlos und waffenlos einer Welt einstürmender Empfindungen zu überlassen. Aber wieder findet er den Weg zur

Digitized by Google

plastischen Gestaltung, zur Befreiung des Gemüts von der hoffnungslosen zerstörenden Sehnsucht nach dem Unsichtbaren, durch sein künstlerisches Ideal, durch den Menschen. Wie vorher der Halbgott es war, um den er die ganze heidnische Weltanschauung in Menschengestalt gefaßt entwickelte, so ist es nun der Gottmensch, der Erlöser von einem unabwendbaren Fatum, von einem feindlichen Schicksal, von einem schattenhaften Jenseits zum freien Willen, zu einem Himmel der Liebe. Wie er dort bei Homer eine Welt der Anschauung, der Empfindung vermittelt, so vermittelt er nun im Dante eine innere Welt des Gemüts und der Empfindung dem Anschauen, und wie dort Mann, Weib und Kind in allen Stadien des Lebens ihm zur Personifikation aller Naturmächte wurden; so sind sie ihm nun das Mittel, alle Seelenzustände darzustellen. Den Menschen durch eine Skala von erhabener Tugend, von Glauben und Liebe, Hoffen und Entsagen einerseits bis zum Gott steigernd, anderseits ihn durch die ganze Kette böser Eigenschaften bis zum Teufel entartend zeigend, dazwischen den Mönch, den Heiligen, den Engel, und symbolisch die Darstellung aller Leidenschaften durch überwiegendes Vordrängen des besonderen Stempels, welche sie dem Antlitz aufprägen, schildernd, dehnt er sein Bereich von der Welt der Taten, der heroischen, auf die Welt des Duldens, der christlichen, aus und faßt den ganzen Kreis der Sinnen- und Gemütswelt in ihrem Mittelpunkt, dem Menschen, zusammen.

An der schönen und edeln Arbeit des Wiederdichtens aus vollendeten Poesien, welche Genelli an Homer und Dante vollbrachte, erstarkte sein Genius zu dem kühnen Schritt, Dichter und Maler in sich zu vereinigen, seinen tiefsten Gemütsinhalt in zyklischen Zeichnungen darzulegen, deren dichterische Grundlage seine eigene Erfindung war. So entstanden seine drei dichterischen Hauptwerke: „Das Leben der Hexe“, „Aus dem Leben eines Wüstlings“ und „Aus dem Leben eines Künstlers“. Genelli betrat mit diesen Werken eine neue Bahn, in ähnlicher Weise wie Berlioz und Liszt in der Programmusik, wie Wagner als dramatischer Dichter-Musiker. Erst in späteren Zeiten wird die Wirkung dieser Geister, die Notwendigkeit ihres künstlerischen Beginnens recht erkannt und gewürdigt werden. In der Gegenwart unter-

Digitized by Google

liegen sie noch oft dem gerade durch ihr Vorgehen erregten Widerstreit geteilter Meinungen, den Vorurteilen einer aus dem Hergebrachten abstrahierten Ästhetik. Die Schar der Künstler, denen aus ähnlichen Werken die unwillkürlich unheimlich drohende Forderung einer gleichen geistigen Entfaltung, einer gleichen Doppelbegabung entgegenblickt, die Ästhetiker, welchen es unbequem ist, das bereits angenommene Schönheitsgesetz wieder neuen Amendements zu unterwerfen, sind die erbittertsten Feinde solcher unbetretenen Gleise auf der Fahrt zum Ideal. Der Streit um das Für und Wider in dieser Angelegenheit ist ein endloser und unersprießlicher. Nur die Zeit und das Beharren der Werke solcher neuen Richtungen unter einer verrauschenden Flut von Erzeugnissen des Augenblicks wird ihn endgültig entscheiden. Hier kommt es nur darauf an, die innere Notwendigkeit nachzuweisen, welche Genelli dazu bestimmte, die neue Bahn zu betreten. Daß Genelli dies mit Bewußtsein und mit dem Begehren getan, erkannt und verstanden zu werden, ist mir aus einem eigenen Ausspruch von ihm wohl erinnerlich. Er sprach wenig und selten über sich selbst und sein künstlerisches Trachten. Er gehörte nicht zu denen, welche alsbald nach dem Abtun der laufenden Tagessorgen den ästhetischen Leitartikel von ihrem Wirken entrollen, und die mit Reden und Räuspern sich den Thronsessel zurechtrücken, welchen sie sich auf dem Parnaß verdient zu haben glauben. Er sagte mir eines Tages: „Da bin ich plötzlich ein paar Jahre älter geworden, ich hatte mir immer etwas darauf eingebildet, im Todesjahre Carstens' geboren zu sein, nun habe ich Papiere gefunden, die meine Geburt doch um ein paar Jahre ins vergangene Säculum hinaufrücken." Als nun das Gespräch über Carstens weiterging, sagte er unter anderem, daß es ihm gar nicht recht sei, immer so schlechthin als ein Nachfolger oder Nachbeter von Carstens bezeichnet zu werden, daß er doch glaube, den Anspruch erheben zu dürfen, durchaus auf eigenen Füßen zu stehen und seine eigenen Wege zu wandeln, und wies dabei ausdrücklich auf die Werke hin, deren poetische Grundlage er selber gegeben und damit ein Neues in die Kunst gebracht habe. Die genannte Dreizahl von Werken reiht sich in ihrer dichterischen Bedeutsamkeit den besten poetischen Werken aller Zeiten an, indem sich das

Digitized by Google

Geheimnis einer titanischen Menschennatur in ihnen zu enthüllen und darzulegen strebt. Als die Blüte der Nachdichtungsperiode des Künstlers, als Frucht seines immer tiefern Versenkens in die Gedankentiefe eines Dante treten uns die sechs Blätter aus dem Leben des heiligen Franziskus von Sales entgegen, denen eine besonders günstige Aufnahme zu versprechen wäre, wenn der Verleger einmal den Versuch machen wollte, sie als ein gesondertes Ganzes für sich herauszugeben. Wenn in diesen Blättern die eine von den beiden Seelen des Faust in der innigsten Weise verkörpert ist, wenn alles Edle im Menschen in der Wollust des Entsagens, in dem Schwelgen des Entbehrens in diesem Heiligen seinen höchsten Ausdruck findet, so mußte bei der höchsten Befriedigung im Darstellen derselben in einer so voll und reich angelegten, alles umfassenden Künstlernatur der berechtigte Gegensatz sich um so kräftiger geltend machen, sich emporringen und nicht eher in ihm zu Ruhe kommen, bis er in die Gestalt des heroischen Genußmenschen gebannt war, welcher das Leben für den Augenblick statt für die Ewigkeit hingibt, welcher in der vollen Entwicklung aller Kräfte in Kampf und Liebe das Rätsel seines vergänglichen Daseins zu lösen sucht. Für das, was Genelli begehrte, was er zu sagen hatte, fand er keinen Typus in der Poesie vor. Sagte er auch selber, daß ihm Mozarts „Don Juan" den ersten Anstoß zu seinem „Leben eines Wüstlings" gegeben habe, so bedurfte er doch für seinen Helden einer mehr heroisch angelegten Persönlichkeit als jenen, der nur mit ein paar in die Luft abgefeuerten Pistolen die Leute zu verblüffen sucht und höchstens als Überwinder eines halb nackt ihm gegenübertretenden Greisen erscheint. Er konnte keine Illustrationen zu Tirso de Molina[1] und zum Abbé da Ponte zeichnen, wie er sie zu Homer und Dante gezeichnet hatte, er konnte nur das glühende Erlebnis der Musik Mozarts dem Schwung seiner Linien einhauchen, aber zum Libretto für seinen „Don Juan" brauchte er einen bessern Dichter, und diesen fand er in sich selbst. So entstand sein „Leben eines Wüstlings".

[1] Eigentlich Gabriel Tellez (1586—1648), der große spanische Dichter. Seinem Drama »El burlador de Sevilla« entnahm da Ponte den Stoff des Don Juan.

Digitized by Google

Den Gegensatz zur Beatrice des Dante, des dem Höchsten zugewandten Frauencharakters, welcher den Geliebten zu Gott und zum Licht emporarbeitet, dichtete Genelli in seinem „Leben der Hexe", welche, der liebenden Mutter früh entrissen, zum Bösen mißleitet, sich der Verlockung Satans hingibt, und, als sie dann in einer reinen Herzensliebe Erlösung aus dessen Banden zu finden meint, den Geliebten mit in ihr Verderben hineinzieht, so daß die Verzweifelnden nur noch der in den Wellen gesuchte Tod von ihren Herzensqualen befreien kann. Doch ist der Gegensatz des Himmlischen und Dämonischen in den beiden weiblichen Figuren nicht so rein durchgeführt als im „Franziskus" und dem „Wüstling". Im „Leben der Hexe" ist das Böse mehr in den Gestalten der Hexenmutter und des Teufels verkörpert, während die Hexe selbst immer das liebende, wenn auch in Sünde befangene Weib ist. Sie handelt nicht aus freier Wahl wie der Wüstling, der kaum einmal, am Grabe seines Narren, eine Anwandlung von Reue verspürt. Die Hexe behält immer den vollen Anspruch auf unser Mitleid; wenn sie reuig den Schatten des Geliebten heraufbeschwört, nehmen wir den regsten Anteil an ihr, und wenn die Wellen den schönen Leichnam ans Ufer spülen, ist ihr Mißgeschick, ihre Sünde in unserem Gemüt vollends gesühnt und aufgehoben, und wir forschen nach dem Engel, der sie vor dem Bösen retten soll, welchen wir siegreich seiner Beute nahen sehen. Genelli besaß nicht die höchste dichterische Gerechtigkeit eines Shakespeare, er vermochte nicht eine Lady Macbeth heraufzubeschwören, ohne Zittern sie zu schauen und ihr das göttliche Urteil der Verdammnis entgegenzurufen. Indem ihn der Geist antreibt, das Weib, das er nur als die schaumgeborene Göttin der Schönheit anbetete, auch auf seinen dämonischen Irrfahrten zu schildern, kann er es doch nicht über sich gewinnen, sie in den Abgrund hinabzustoßen, er zeigt sie uns schön im Wahnsinn der Buße und selbst die verzweifelnde Selbstmörderin bleibt immer noch eine dem Meer entstiegene Venus, wie das Schlußbild sie zeigt.

Das dritte seiner dichterischen Werke ist seine Autobiographie, die Blätter „Aus dem Leben eines Künstlers". Sein Ideal vom Menschen, das er im antiken Sinne als Gott und Halbgott

Digitized by Google

potenzierte, der christlichen Anschauung gemäß im Engel und Heiligen darstellte, während er, um den Konflikt des Heidentums und Christentums im Einzelwesen zur Anschauung zu bringen, den Sünder, die Sünderin in seinen eigenen Dichtungen zum Helden wählte, mußte nun auch in der neuen Zeit, in der Gegenwart, seinen Typus erhalten, und diesen konnte er nicht anders finden als im Künstler, der sich aus dem Kampfe der Prinzipien, aus dem Wirrsal der Lebensgegensätze auf die freie Höhe des Schaffens rettet, die kämpfenden Mächte in Gestalten bannt und sich so von ihnen befreit. Die erhabene Dissonanz: Homer und Dante löst sich in dem reinen Wohlklange Genelli, in dem Künstler, wie ihn Schiller an der Wiege des Jahrhunderts begrüßt hatte. Hier gelingt es ihm, das Leben der Gegenwart ganz abzulösen von allen verstimmenden irdischen Zutaten, es aus dem Staube und Lärm des Materialismus auf eine reine, luftige Höhe zu flüchten, in das Gebiet künstlerischen Dichtens und Trachtens. Frei von irdischer Schwere ist hier ein schönes Leben im Geiste entfaltet, von der Kindheit durch das Jünglings- und Mannesalter bis zum verklärten Dasein in einem schöneren Jenseits. Wie das Kind, der Knabe die ersten entscheidenden künstlerischen Eindrücke in sich aufnimmt, wie der Jüngling den Lehren des Oheims, dann wieder dem Gesange einer wundervollen Frau lauscht und zuerst in den Spiegel des Phantasus schaut, wie er dann in Rom das schöne Leben in Kunst und Liebe mit allen Poren einsaugt, dann in Deutschland die Braut und den häuslichen Herd findet und im Elysium Oheim, Vater, Carstens, Bürv und Müller wieder schaut und unter Lukas', des Malerpatrons, heiliger Hut ewig mit ihnen Schätze des Geistes austauscht, — das bildet eine Folge von Blättern, in welchen das oft mißbrauchte Wort Schillers: „Heiter ist die Kunst" einmal seine volle und reinste Interpretation findet. Denn der Ernst des Lebens mit allen seinen unvermeidlichen Katastrophen ist hier mit einer erhabenen Heiterkeit ganz beiseite gelassen. Die notwendigen Dissonanzen, die hineinklingen, wenn der Geist des Soldaten dem Künstler erscheint, der an dessen Leichnam anatomische Studien machte, wenn er den Blick in den Garten des Irrenhauses versenkt, wenn ihm das rohe häßliche Laster die Wanderung durch den glühenden mär-

Digitized by Google

kischen Sand doppelt verleidet, — das alles geht nur den Künstler an, es ruft nur Seelenleiden hervor, die den notwendigen Schatten zu dem lichten Bilde seines schaffensfrohen Daseins geben. Auch die Andeutung des Dualismus fehlt hier nicht, welcher seinen besten Ausdruck in den Namen Homer und Dante findet. Schon in der ersten Jugend sehen wir das Kind vor der Sixtinischen Madonna spielen, doch den Knaben wieder als Modell zum Eros stehen; die bekehrungssüchtigen Missionare finden den Künstler nackt im Flußbade, den Homer in der Hand, und wieder fehlt in dem Elysium, dessen Wolken nicht aus Weihrauch für den dreieinigen Gott entstanden sein mögen und dessen Bewohner mehr an den Olymp als an den Himmel Dantes erinnern, dennoch der Evangelist Lukas nicht. Am schärfsten aber ist er in dem Bilde ausgesprochen, das den Künstler in seinem Atelier zeigt. Er arbeitet an dem Bilde zum Dante, auf welchem die Armut den Christus am Kreuze umarmt. Zu seiner Rechten das Bild — der gesteigertste Ausdruck der christlichen Idee — hinter ihm ein römisches Mädchen, das ihm zur Figur der Armut Modell steht, eine vollendete Schönheitsgöttin, der reinste Ausdruck des griechischen ungebrochenen Sinnenlebens. Der Künstler aber nicht nach beiden, weder nach Bild noch nach Modell, sondern vor sich hinschauend, wo eine Katze mit der Dornenkrone spielt. Darin scheint mir die Natur, die im Wechsel ewig beharrende Natur, symbolisiert, die nichts weiß von unserem Leide, von unserer Angst um geistige Güter, die in ihrer ewigen Selbstherrlichkeit da war, ehe die schaumgeborene Göttin den Wellen entstieg und ehe das Kreuz als Zeichen höchsten Leides und höchster Wonne des Menschen galt.

Genelli hat mit dieser Dreizahl von Dichter-Malerwerken den Keim zur Entfaltung einer neuen Epoche der Künste gelegt. Gewiß, es wird eine Zeit kommen, wo geniale Künstler aus diesem Vorgange die Kraft schöpfen, Werke zu vollenden, in welchen nicht aus der schönen plastischen Gestaltung die Idee als geistige Blüte entsproßt, sondern aus dem Keim der Idee alle Fülle schöner Gestaltung sich entwickelt. Die gestaltungsbedürftige, nach Ausdruck ringende Idee muß den Stoff suchen, nicht der überwuchernde, unruhige Gestaltungstrieb die Idee, auf die er sich stützen möchte. Die Idee wird

Digitized by Google

allem veraltet scheinenden Stoff wieder neues frisches Leben einhauchen, und ein Christus am Kreuze wird, von diesem Standpunkt aus, vom Künstler gegeben, neuer und spannender sein als alle schönen Erfindungen, welche einem gesuchten Farbeneffekt ihr Entstehen verdanken.

Es gibt einen Moment im Leben Genellis, welcher es in zwei Hälften teilt oder vielmehr in zwei Stücke zerbricht, wie eine schöne Bildsäule, als ob das Geschick nicht wollte, daß wir uns an dem Anblick eines vollendet Schönen erfreuen sollten. Beide Hälften sind schön, und es läßt sich aus jeder einzelnen auf die andere und auf das Ganze schließen; aber der Bruch, der Riß ist da, das Ganze ist gestört. Die demnächst dank den Bemühungen Alfons Dürrs, seines Verlegers, zu erwartende Biographie, welche der feinen und kundigen Hand des Dr. Jordan vertraut ist, wird uns nach allen Seiten gewünschten Aufschluß geben und uns ein in Licht und Schatten ergreifendes Gemälde vom Dasein eines großen Künstlers geben. Ehe sie aber erscheint, liegt auch heute schon in Genellis autobiographischen Zeichnungen der reichste Stoff zutage, sein Leben zu verstehen, wenn wir nur mit einigen Zügen aus dem Bilde der eigenen Anschauung oder der gangbaren Sagen über ihn nachhelfen.

Einer Künstlerfamilie entsprossen, in erster Jugend von den Eindrücken genährt, welche den Künstler bedingen, vornehmlich durch die leitenden Winke des Oheims, Hans Christian Genelli, eines universell gebildeten Architekten, dessen Büste in des Neffen Haus wie ein Götterbild verehrt wurde, zu einem geläuterten Geschmack erzogen, von einem deutschen Frauenideal mit der Begeisterung für die Musik, vor allem für den Liebling Gluck erfüllt, dessen einfach erhabener Stil gewiß von ebenso großer Bedeutung in der Wirkung auf Genellis Wesen war als die Anschauung der großen Werke seiner eigenen Kunst, dann in zehnjährigem Aufenthalte in Rom wie eine Pflanze, welche dem mütterlichen Boden wiedergegeben ist, sich zu seiner ganzen Höhe und Fülle entfaltend, wie dies die Blätter seiner Biographie in Szenen des Studiums, der Liebe und Kunstgenossenschaft mit reichen Zügen darstellen, dann aber aus den wohligen Fluten seines Elements — er schreibt:

Digitized by Google

„Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom!“ — durch ein unbegreiflich anheimelndes Heimweh oder mit einem Wort, durch die Sehnsucht, ein deutsches Weib sein zu nennen, nach Deutschland zurückgekehrt mit einer Mappe voll Skizzen, die sein langes Leben nicht erschöpfte, und endlich glücklich dem Weibe verbunden, welches dann treu und aufopfernd das Leben lang ihm zur Seite stand, und nun mit aller Kraft des Genius gerüstet und von aller Befriedigung des Herzens gestärkt zum Leben sagen: „Da bin ich!“ — das ist die eine Hälfte. Nun kommt der Riß, der Bruch. Getäuscht von der Hoffnung, zur Entfaltung im monumentalen Kunstwerk zu gelangen, Lebewohl sagend den kahlen Wänden jenes Leipziger Hauses, an welchen seine Gedanken in Farben erblühen sollten, dann in München 20 lange Jahre mitten in einer neuen Welt lebendigen Kunstschaffens um ihn her, vereinsamt und vergessen, von ewiger Sehnsucht nach Italien erfüllt, aber zu Boden gehalten von der leidigen Fessel der Not, die reichsten Gaben seiner verschwenderischen Muse um ein Almosen des Lebens eintauschend, verkannt, wo andere überschätzt, geschmäht, wo andere gepriesen wurden, bis ihm endlich, während große Fürsten sich seiner mit einem „Man kann nicht alles!“ und „Adieu, Schatz!“ entledigt hatten, der Enkel Karl Augusts ein Asyl und der Dichter Adolf von Schack die Luft freien und lohnenden Schaffens gab, daß doch noch die scheidende Lebenssonne einen verklärenden Glanz auf seine letzten Jahre warf. Das war die zweite Hälfte. Und doch ist gerade der Moment, welcher die beiden Lebenshälften trennt, durch Werke Genellis verewigt, in welchen der Schönheitszauber, dessen seine Hand mächtig war, am vollsten und reinsten ergossen ist. Es war sein Plan, sein Patrizierhaus in Leipzig mit einem Zyklus aus der Bacchusmythe zu schmücken. Das war so recht der Kultus seines Wesens. Bacchus, nicht der „lustige“, wie ihn Schiller bezeichnet, Dionysos, dem die eine Zinne des Parnaß gehört, wie Apoll die andere beherrscht, Bacchus, der Gott heiliger, glühender Begeisterung, der Sohn eines von den Strahlen des Geliebten verzehrten Weibes, der Freund der Musen, der Zögling Ino-Leukotheas, aus dessen Festen mit den Reben die Kunst erblüht, das war der Gott des Griechen Genelli. Wenn man einen

Digitized by Google

Blick in die Blätter wirft, welche Einzelheiten dieses Zyklus enthalten, so hat man zum erstenmal von einer Zeichnung einen berauschenden Eindruck, es ist, als ob man Duft und Blume des edelsten Weins daraus atme und zugleich volle harmonische Klänge vernähme. Da ist ein Bild, wie ein Genius aus dem Gefolge des Bacchus, von Schwänen gezogen, zur Lyra singend, über die Meereswogen fährt. Es gibt kein Wort dafür, wie schön das ist — aber Schauen des göttlichen Knaben und seines Gespanns von Schwänen, deren jeder eines Besuches bei Leda würdig scheint, und Vernehmen des von Wogenrauschen getragenen Liedes und Einatmen dieser befreienden Schönheitsluft, die das Ganze umgibt, ist eins. Ein anderes Bild zeigt drei geflügelte Genien aus dem Gefolge des Bacchus; zwischen zweien, die auf Panther und Pantherin reiten, mit den Attributen der Fackel und Schalmei schwebt der dritte, das Tamburin in der gesenkten linken Hand, auf der rechten Schulter den üppigen Weinstock mit quellenden Trauben, vor ihnen her, in der Höhe zwei Taubenpaare. In dieser Gestaltenmusik mit ihren reinen Harmonien, ihren edeln lebhaften Rhythmen, ist keine Reflexion, keine eingeheimnißte Symbolik, diese springenden, nach den Tauben im Fluge haschenden Panther, diese hingehauchten, geflügelten Knabenleiber mit den schwebenden Gewändern, von üppigem Rebenlaub überdacht, von Rosen überschüttet, sind der unmittelbare Ausdruck des edelsten Rausches, der reuelos und läuternd dem zu teil wird, den der Gott mit seinen heiligen Fluten netzt, es ist ein Liebestrank, den wir mit den Blicken einsaugen. Und ein drittes und schönstes Bild zeigt eine kleine Schar solcher Bacchusgenien in zwei Gruppen geteilt, welche die Begegnung ihres Gottes mit der Ariadne darstellen. Links im Vordergrunde liegt ein geflügelter Genius auf mosigem Felsgemäuer, die Ariadne darstellend, ein anderer senkt als Schlaf den Mohn über ihr Haupt, während zu ihren Füßen ein dritter und vierter als Eros und Pan den Bacchus herbeiwinken. Dieser naht auf einem geflügelten Genossen, der den Panther vorstellt, auf dem er es sich wohlig bequem macht, ihn führt ein zweiter, der auf Ariadne hinweist, und zum Schluß wankt ein kleiner trunkener Silen herbei, den der lieblichste Faun, Kinn und Arm stützend, geleitet. Es lacht ein Himmel von Luft und

Digitized by Google

Unschuld aus diesem Bilde. Da ist unser irdisches Treiben in seinem Brennpunkte, der Vermählung von Mann und Weib, in das Spiel holder Genien aufgelöst, der Künstler hebt uns entzückt in die Wolken, die er hier mit wenigen Strichen angedeutet, und läßt uns der Erde Lust und Leid als den Traum von Engeln erscheinen. Hier drängt es denn auch unwillkürlich dazu, auszusprechen, was sonst wohl unberührt geblieben wäre, da diese Zeilen nur dem Künstler gelten, daß Genelli von der Wiege bis zum Grabe die lauterste, unschuldigste Menschennatur geblieben, dessen innerste Seele in einem solchem Bilde dargelegt ist, wie kein Porträt seine Züge festhalten könnte. Wer diese drei Blätter anschaut, wie sie Schütz mit feiner Hand und Seele nachgedichtet hat, der muß empfinden, daß einem so reinen Genius selbst auf dornigen Pfaden Rosen unter dem wandelnden Schritte erblühen mußten, der kann begreifen, wie diese priesterliche Künstlernatur, ungebeugt von jeder Bitterkeit eines Schicksals, das ihm keinen Schlag ersparte, nur immer reiner und verständlicher durch die Kunst zu den Sterblichen sprach, und welchen Ersatz für jeden Lebensverlust er in seinem Talente finden mochte, er, den in dem schmerzlichsten Lebensmoment vollendete Schönheit krönte. Denn wie tief und großartig Genelli sich später zeigte, die willenloseste, freieste Schönheit lacht uns aus jedem Zuge dieser Leipziger Entwürfe an.

Es ist ein tiefer Zusammenhang in der Anlage des Menschen mit seiner Entwicklung im Lebensgange. Genelli ist nicht dazu gekommen, seinen Genius in großen, monumentalen Werken zu entfalten. Wie kam das? In München zu einer Zeit lebend, wo unter Ludwigs I. schöpferischer Hand eine neue Epoche der Kunst ins Leben trat, wie mochte dieser große Künstler ausgeschlossen bleiben von der Teilnahme an dem neuen Werke? Mag man alle Gründe dafür aufsuchen, es dem launischen Glück oder dem feindlichen Schicksal aufbürden, es der Mißgunst oder Schlaffheit der Kunstgenossen oder einer Einseitigkeit, einer Laune des großen Arbeitgebers zuschreiben, mag man es durch die Eigentümlichkeiten einer schroffen Künstlernatur erklären, welche die nötige Geschmeidigkeit zum Erreichen äußerer Lebenszwecke nicht besaß, mag man es in bezug auf den Künstler bedauern und es seinen Zeitgenossen zur

Digitized by Google

Last legen, — der letzte Grund lag nicht im Wollen und Nichtwollen Genellis oder seiner Umgebung, sondern war eine Folge der tiefsten Art und Anlage seines Genius. Genelli ist Lyriker, er ist ein großer Rhapsode. Er hat nicht den mächtigen Ernst eines Dante, der in den einen großen Rahmen, in sein architektonisch aus dem eigenen Geiste herausgebautes Weltall alles hineindrängt, was ihn und seine Zeit bewegte. Er hat nicht die großartige Verdichtungskraft eines Cornelius, der in den Sälen der Glyptothek die Welt der Götter und Heroen aus einem Mittelpunkte heraus in ihren zusammenfassendsten Momenten entwickelt, der sein Werk im innigsten Zusammenhange mit dem gegebenen Raume konzipiert und alles wie eine farbige Blüte aus dem Stamme, dem Gebäude, herausgewachsen erscheinen läßt, Genelli hat die Einheit seiner Schöpfungen in sich, er selbst ist ihre Einheit. Er selbst, der männlich vollendet schöne Mensch, das Weib, das er liebend umschließt, der Knabe, der Genius, der Engel, den beide als blühende Frucht ihrer Umarmung emporhalten, das ist die Einheit, welche alle seine Einzelschöpfungen zusammenfaßt. Alles, was diesen Menschen, dies sein eigenes Selbst, bewegt und in antiken, biblischen, mittelalterlichen und modernen Zeiten bewegt hat in Leid und Lust, das zeichnet er in Gestalten hin. Alles in ihm ist unmittelbarer Schönheitsdrang, Begeisterung, Empfindung, er sucht den augenblicklichen Ausstrom dafür in seinem Kunstwerk. Ihn müssen die Schranken des monumentalen Kunstwerks nur hindern. Wenn er sich selbst genug getan, wenn er den Gedanken seines Geistes, die Empfindung seiner Brust mit dem Griffel sich selbst vor die Seele hingestellt, das ist ihm genug, dann kann es ihm gleich sein, ob andere das auch schön finden, ob es in dies oder jenes Gebäude oder in einen Tempel paßt oder nicht. Da bedingt denn auch nicht ein Blatt das andere, wir müssen nicht einzelnes in Rücksicht auf das Ganze mit in Kauf nehmen. In jedem Blatt, in jeder Zeichnung ist der Künstler ganz. Wenn Iris die Winde zur Bestattung des Patroklus ruft, so haben wir sein Gefühl, seine Lust des Sturmes in Anschauung dieser zum Aufschnellen bereiten Gestalten; das ist sein Frühlingslied, seine unbegrenzte Freude am Sprossen und Blühen, wenn Zeus und Hera beieinander ruhen; das ist seine Seligkeit, mit welcher er

Digitized by Google

Entbehrung und Elend duldet, wo nur sein Kunstideal sich zu ihm niederneigt, wenn der sterbende Franziskus den Jüngern die Armut, seine Braut, als Vermächtnis übergibt; es ist seine Begeisterung für die Tonkunst, die er uns in dem zur Lyra singenden und von Schwänen auf dem Meere hingezogenen Genius verkörpert. Und dadurch, daß Genelli alle höchste Befriedigung in dem unmittelbaren lyrischen Ausstrome seines Gemüts fand, in der musikalischen Wirkung seiner Blätter, welche wie Hymnen und Oden zu uns singen, müssen wir den tiefern Grund dafür suchen, daß er sich nicht im monumentalen Kunstwerke zur Geltung brachte. Er durfte sich bewußt sein, daß seine Zeichnungen durch ihre hohe Stilvollendung für alle Zeiten eine Schule für die bildenden Künste bleiben würden, daß sie immer und immer wieder den Funken des Genius in manchem Jünger zur Flamme entfachen müßten. Der moderne Weltweise sagt: „Ich brauche keinen großen Grabstein, man wird ihn schon aufsuchen." Und die Mappe mit den Zeichnungen Genellis wird ein ebenso dauerndes Gefäß seines Geistes sein als der Tempel für die monumentalen Schöpfungen seiner großen Zeitgenossen. Man wird die große Zeit der bildenden Kunst Cornelius und Genelli nennen, wie man Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven sagt; und es wird nicht zu Genellis Nachteil ausfallen, wenn er in der Teilung der Gegensätze mit Goethe und Mozart zusammengestellt wird.

Die Blätter Genellis sind aber weit in die Welt zerstreut, und es wird gut sein, wenn jeder aus seiner eigenen Anschauung, aus seinem Gedächtnisse das nennt und darauf hinweist, dessen er sich erinnert, damit sich allmählich das Bewußtsein von dem Reichtum seiner Geistesarbeit bilde. Hier sind es vor allem drei Blätter, die an Schönheit den erwähnten Bacchusbildern gleichkommen, ja sie vielleicht übertreffen. Das erste soll Genelli „Die schlafenden Grazien" benannt haben. Zwei unvergleichlich schöne Gestalten ruhen vom Schlaf umfangen, während die dritte, die schönste, sich erhoben, vom Kuß eines sie umarmenden Jünglings geweckt. Man möchte sie für die Psyche halten, welche die beiden Schwestern zu sich geladen und von Amor im Schlummer überrascht wird. Das andere Blatt zeigt den im Walde

Digitized by Google

schlafenden Eros, an dem ein Panther leise, um ihn nicht zu wecken, auf den Zehen vorüberschleicht. Der lauschende Blick schwebt hier irrend von Gestalt zu Gestalt und weiß nicht, wo er süßere Rast findet, ob bei dem schlummernden Gott oder bei dem andächtigen, liebesfrommen Tiere. Das dritte und herrlichste Blatt von den dreien ist die „Harmonia", Amor und Psyche zur Ruhe singend. Die Macht der Musik über Sinne und Seele, entzücktes Singen und völlig versenktes Lauschen haben hier den innigsten Ausdruck gefunden. In Genellis Nachlaß befindet sich noch ein kleineres zyklisches Werk: „Auch ein Sommernachtstraum", welches als drittes den beiden größeren Werken, dem „Wüstling" und der „Hexe", anzureihen ist. Es besteht aus fünf Blättern, deren kurze Inhaltsangabe hier folgen mag. Auf dem ersten Blatt tröstet die Feenkönigin eine ihr zur Rechten sitzende Nymphe der Diana, welche das Gebot der Göttin verletzt hat; drohend steigt auf dem von weißen Rossen gezogenen Wagen die zürnende Diana mit der Rachefackel am Himmel empor. Das zweite Blatt zeigt die sterbende Nymphe nach der Geburt eines Knäbleins, welches der lustwandelnden Feenkönigin entgegengebracht wird. Auf dem dritten Blatte ruht der fast zum Jüngling gewordene Knabe in einer Grotte, der Feenkönigin im Schoß, deren von Diana herbeigeführter Gemahl ihn zum Unhold verwandelt, während sein Puck die Augen der Königin mit dem liebezwingenden Safte bestreicht; Hesperus mit der Fackel beleuchtet die Szene, Amor stiehlt sich betrübt hinweg. Auf dem vierten Blatte liebkost die Königin den Unhold in Gegenwart ihrer erstaunten Nymphen und des verdrossenen Liebesgottes. Auf dem Schlußblatt schwebt der weinende Knabe, dem seine Gestalt wieder zurückgegeben, von einem Engel geleitet, in die Verbannung. Das ausgesöhnte Ehepaar blickt ihm nach. Zur Linken streitet der Amor der Ehe dem freien Amor siegreich die Palme ab. Die letztere Episode schmückt in lebensgroßer Ausführung als Ölbild von Rahls Hand die Wohnung Genellis und ist auch durch den schönen Kupferstich von Schütz als „Eros und Anteros" in weitern Kreisen verbreitet.

Aus Genellis letztem Dezennium ist mir außerdem noch eine große Zeichnung erinnerlich, die meines Wissens bis jetzt nicht der

Digitized by Google

Öffentlichkeit übergeben wurde. Sisyphos wird vom Todesengel dem zu frohen Mahle versammelten Kreise der Seinigen entrissen. Rechts von den den Mittelpunkt einnehmenden beiden Hauptfiguren kniet flehend die Gemahlin des Königs. In den Gästen des Festmahles spiegelt sich die Todesfurcht in den mannigfaltigsten Ausdrücken. Links ein blinder Sänger, bange emporlauschend, während sein Knabe entsetzt sich hinter ihm zu bergen sucht. Im Hintergrund ein alter Diener, dessen Händen ein Korb mit Früchten entfallen ist, während er sich an eine Säule schmiegt, als ob er sich in sie verkriechen möchte. Von den Zeichnungen zum „Prometheus", welche den Raub des göttlichen Funkens, die Beseelung des Menschen durch Minerva, die Befreiung des Herkules darstellen, ist der gefesselte und vom Geier zernagte Prometheus die großartigste Komposition. Von den vier im Besitze des Barons Sina in Wien befindlichen großen Zeichnungen, welche wohl kaum als Kupferstich erschienen sein mögen, sind mir Homer und Äsop noch frisch in der Erinnerung; sie gaben auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 zuerst eine Idee von Genelli und seinem Zusammenhange mit Carstens. Durch ihre rührende Einfachheit und nach keiner Seite hin an ein Vorbild erinnernde Originalität sind mir zwei vor langen Jahren geschaute biblische Zeichnungen, „Die Flucht nach Ägypten" und „Die Ruhe in der Wüste" erinnerlich. Ich vermute, daß diese Kompositionen Hector Berlioz, in dessen Gesellschaft ich sie betrachtete, zu den gleichnamigen musikalischen Szenen angeregt haben, aus denen dann seine Trilogie, die »Enfance du Christ«, entstand. Moses und die Töchter des Jethro mit der von Majestät und Geisteshoheit leuchtenden Hauptfigur und die Vision des Ezechiel, wo der Künstler mit kühnem Griffel den Unsichtbaren, Unerfaßlichen, „der da saß, wie ein Mensch gestalt", zu denken und zu verkörpern wagt, entziehen sich in ihrer schwerwiegenden Bedeutsamkeit dem flüchtigen Herzählen, welches die Beschränkung des Raumes hier einzig erlaubt. Ich darf daher auch von den Blättern, welche mir von hilfreichen Freunden als Blüten für meine Zellenarbeit zu stetem Anschauen und Genießen zugetragen wurden, nicht jedes einzelne schildern, sondern nur wiederholen, daß wir Genelli in jeder Einzelheit ganz

Digitized by Google

haben, ob nun Amor die Hand nach der Schale der Hebe streckt oder die beiden Liebesgötter den von wuchernden Arabesken umwundenen Tauben der Venus Brief und Rosen reichen oder Mars den Amor in den Armen schwingt, den Greif zu seinen Füßen, oder ob der Liebling des Zeus den Adler aus der Schale tränkt, ob der Todesengel mit verlöschender Fackel sich unter Sisyphusbanden windet oder Zeus mit Hilfe des dienstwilligen Schlummergottes sein Söhnlein Herakles am Busen der eifersüchtigen Gattin die Milch der Unsterblichkeit trinken läßt, überall, in jedem einzelnen Bilde haben wir die klare Welle der Schönheit, die dem unerschöpflichen Born einer Künstlernatur entströmt, welche uns mit jedem Zuge des Griffels aus der irdischen Schwere in hohe Regionen zu erheben weiß.

Schließlich erwähnen wir noch drei Zeichnungen, von welchen insbesondere die dritte den Eindruck festhält, welchen die Bewegung des Jahres 1848 auf den sonst von weltlichen Dingen durchaus unberührten Meister machte. Es sind Momente aus der Geschichte Thüringens, welchem dereinst Asyl und Grabstätte zu danken er damals noch nicht ahnen mochte. Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange führt sein neugeborenes Töchterlein zur Taufe und läßt es an der Brust der Amme trinken, während er sich mit wenigen Rittern gegen einen Überfall des Feindes verteidigt. Amme und Kind im Vordergrund eines zerfallenen Burggemäuers, inmitten des drohenden Kampfgewühls, bilden eine liebliche, den Sieg des Vaters verheißende Gruppe. Das Bild bietet in der Befreiung der sächsischen Prinzen aus Kaufungens Händen durch den tapfern Köhler, mit seinem Getümmel von Rittern und Rossen und dem wachsenden Zustrom von Befreiern aus dem Buchenwalde des Hintergrundes, eine ergreifende dramatische Szene. Ein Bild aber von gesteigertem dramatischen Leben und einem energischen Ineinandergreifen der mannigfaltigsten Gruppen ist die Darstellung der bekannten Sage, wo Landgraf Ludwig der Eiserne die Edeln pflügen läßt. Wie ein Engel des Gerichtes der Landgraf in der Mitte, händeringende flehende Edelfrauen um ihn her — hier schon eine Gruppe von Rittern, die von der ungewohnten Arbeit ermüdet hinsinken, dort eine neue, auf den Strafacker fortgetrieben, und be-

Digitized by Google

freite Bauern, die sich's ansehen und sich's auch einmal wohl sein lassen, jubelnde Gruppen von Frauen und Männer, die auf den Landgrafen deuten, als sagten sie: „Der zeigt's ihnen!", brennende Burgen im Hintergrunde und neue Gruppen gefangener Edeln, die herbeigeführt werden, — das alles erscheint so neu in Genelli, und doch steht ihm der mittelalterliche Harnisch so wohl an wie das antike Gewand und das Götterattribut, und es ist, als hätte er den Goethe in sich vollständig ausprägen wollen, daß er neben seine Zwillingsgebilde zu „Iphigenie" den „Faust" und neben „Dichtung und Wahrheit" den „Götz von Berlichingen" stellte.

Es ist eine schöne Entschädigung des Geschicks dafür, daß Genelli nicht zur Teilnahme an den monumentalen Schöpfungen des neuen München gelangte, daß gerade dort ihm im letzten Lebensjahrzehnt ein Mäcen erstand, durch dessen Anregung große Bilder des Meisters entstanden sind, und in dessen Besitze sie fast ein Gemeingut und ein Schmuck Münchens genannt werden dürfen. In der Nähe der Glyptothek und der Propyläen steht das durch sinnigen Freskenschmuck ausgezeichnete Haus des Dichters Adolf von Schack, mit einem besonderen und für seinen Zweck musterhaft eingerichteten Gebäude für dessen Bildergalerie, in welcher unter vielen schönen Werken neuer Meister die Bilder von Genelli das Juwel bilden. Mehr und mehr wird diese von dem Besitzer in liberalster Weise jedem Gebildeten zugänglich gemachte Galerie ein Anziehungspunkt für einheimische und durchreisende Kunstliebende, und sie wird ihrem Eigentümer neben dem Ruhme, dem Genius Genellis zum höchsten Fluge die Schwingen von kläglichen Banden gelöst zu haben, auch noch den anderen fügen, den Kreis der Verehrer dieses Künstlers täglich zu erweitern durch die feine und bestechende Form, in welcher hier eine Reihe seiner ergreifendsten Schöpfungen dem Vollgenusse der Anschauung vermittelt ist. Es möge an dieser Stelle ein gewichtiges Wort der Anerkennung für Adolf von Schack seine Erwähnung rechtfertigen, dessen Träger ich durch die Gunst des Augenblicks geworden bin, und das durch den Mund, welcher es aussprach, gewiß eine nicht minder zierende Auszeichnung für ihn sein mag als der Sonnenorden des Schahs von Persien, welchen

Digitized by Google

er seiner vollendet schönen deutschen Übersetzung des „Firdusi“ verdankt. Als ich den Altmeister Cornelius im Sommer 1865 besuchte und mich während eines einzig ihm gewidmeten Aufenthaltes von drei Tagen in Berlin an der ungebrochenen Lebenskraft dieses Geistes erfreute, als er mir in seinem zum Atelier umgewandelten Salon den Karton zum heiligen Thomas erklärte und mir mit dem herzstärkenden Selbstlob des wahren Genius auseinandersetzte, wie er sich etwas darauf zu gute tue, die beiden Momente des ersten Erscheinens Christi vor den Jüngern und des Erkennens durch Thomas in ein Bild zusammengefaßt zu haben, als er dann mit Wärme über Kunst und Künstler sprach und bei Erwähnung Genellis mir Glück wünschte, daß ich mich der Freundschaft dieses Mannes rühmen dürfe, denn das sei ein großer Künstler, da sagte er auch im weiteren Verlaufe des Gespräches: „Wir Künstler alle können dem Baron Schack nicht genug dankbar sein für das, was er an Genelli tut!“ Jeder Besuch in der Schackschen Galerie und der stets erneute und gesteigerte Eindruck, den daselbst die Werke Genellis in dem Beschauer hervorrufen, bestätigt die Worte des großen Meisters und bekräftigt die Überzeugung, daß jene Dankbarkeit, von welcher Cornelius sprach, mit dem erhöhten Bewußtsein von Genellis bleibender Bedeutung ein Segment in dem Gesinnungs- und Anschauungskreise aller Gebildeten sein wird. Wir haben es hier mit Ölbildern zu tun und lernen Genelli, den wir bisher nur als großen Zeichner in dem Erfindungsreichtum der Komposition bewunderten, nun auch als Maler kennen. Wenn auch die Virtuosität im Behandeln der Farbe nicht seine größte Stärke ist, so ist doch die Ausführung ganz dem Sinne und Inhalte seiner Komposition entsprechend, und wir wünschen sie keinen Augenblick anders. Beim Anblick dieser Bilder drängt sich die Farbe nicht vor, es kommt die malerische Wirkung nicht zuerst zum Bewußtsein, der Schwerpunkt liegt in der Anlage des Ganzen, in der Fülle seiner Gestaltung. Wenn man den Blick einmal zu nachbarlichen Werken berühmter Koloristen abschweifen läßt und dann wieder zu Genelli zurückgekehrt, so kommt dem von starken Farbeneffekten noch eben vorher getroffenen Blick Genellis Färbung einen Augenblick lang etwas matt und kalt vor; gewöhnt man sich aber durch ver-

Digitized by Google

tiefstes Anschauen an diese Töne, welche nur zart vermittelte Übergänge ohne blendende Kontraste enthalten, so möchte man auch den Reiz der Farbe, wie man ihn hier genießt, um keinen anderen eintauschen. Ja, würden diese Werke einmal vom größten Farbenvirtuosen und mit dem eingehendsten Verständnis von Genellis Wesen neu gemalt, es würde uns im besten Falle ganz verwirren und verstimmen, wir würden am schnellsten erkennen, welch ein Poet auch in der Farbe Genelli war, in welcher Einheit mit seiner ganzen künstlerischen Erscheinung auch die Art und Weise steht, wie er seine Farben mischte und wählte. Die reichste und wirkungsvollste Komposition unter diesen Bildern ist die Lykurgos-Schlacht, ein Moment aus der Bacchus-Mythe, deren Keim schon die Illustrationen Genellis zur Ilias enthalten. Jenes Bild enthält nur vier Figuren und gibt in einfachen Zügen die Hauptmomente. Lykurgos, von seinem Wagenlenker geführt, verfolgt den wehrlosen, nur mit Rebe und Thyrsus bewaffneten Gott an den Meeresstrand, wo eine auftauchende Nereide dem Fliehenden Rettung verheißt. Dieses einfache Motiv muß uns gewissermaßen als Ariadnefaden dienen, unsere von der überquellenden Menge von Gruppen bestürmte Anschauung in diesem wogenden Labyrinth kämpfender Gestalten zu leiten. Der Wagen des Lykurgos mit seinem Viergespann, den thrakischen König und sein Gemahl tragend, bildet die Mitte; vor ihnen der verfolgte Gott, auf einem Kentauren reitend, dessen menschliche Züge das verzweifelnde Erwachen aus seliger Trunkenheit zu allen Schrecken der Schlacht ausdrücken. Um diesen Mittelpunkt des Bildes entfaltet sich ein Schlachtgewühl, das mit unbeschreiblichem Reichtum der Phantasie Gruppe an Gruppe reiht und zum Knäuel ineinanderschlingt und eine solche Fülle von Gestalten überall vor dem überwältigten Blick hervorwachsen läßt, daß man ins Endlose, Unübersehbare zu schauen glaubt und oft erst bei wiederholtem Schauen manche Figur wahrnimmt, die man anfangs übersah oder in dem Gewühl wieder aus dem Gedächtnis verlor. Genelli hat hier seinen Lieblingsgott in einem Moment des Leidens, des Unterliegens zur Anschauung gebracht. Sein Bild bietet ein Seitenstück zu Schillers „Idealen“. Der erhabene Rausch der Begeisterung mit seiner Fülle schöner Gestalten wird

Digitized by Google

mit dem eisernen Fuß der Wirklichkeit schonungslos zerstört und niedergetreten: ein glühendes, täglich erlebtes Bild, welches der Künstler in dieser polyphonen Gestaltensinfonie einmal so recht voll ausatmen mußte. Es ist, als ob Herkules und Omphale den heitern Gegensatz zu diesem Bilde geben sollten. Denn auch hier dichtete Genelli seinen Liebling Bacchus in die Mythe hinein. Nicht mit Spinnrocken in der Hand zeigt der Künstler den erhabenen Helden, sondern mit der Leier, von Bacchus begeistert, das Leid ihrer beiderseitigen Feindin Hera zu singen, welches sie beim Anblick der Liebe des Zeus zu Ganymed erdulden muß, wie es oben in den kleinern Bildern aus der Ganymedsage so anmutig dargestellt. Wenn auch nicht als Rächer an der rohen barbarischen Kraft, wie ihn ein wirkliches Pendant zur Lykurgos-Schlacht darstellen konnte, so ist es doch, als sollte Bacchus hier als Sieger über das Heldentum gezeigt werden, da er mit seiner Umgebung als Bacchantinnen und Faunen der Omphale gegenüber, an die sich ein Amor schmiegt, wie im Triumphe dem Gesange des überwundenen Helden lauscht, und auch die Predella wiederum den Hochzeitszug des Gottes und seiner Ariadne, grau in grau gemalt, mit der übermütigsten Laune darstellt, ein Bild voll Reiz und Leben, welches mit der Schönheit der Antike den Humor eines Shakespeare vermählt. Die Anlage des Hauptbildes, in welchem eine Laube mit einem von vier weiblichen Karyatiden, den Jahreszeiten, getragenen Dachgebälk eine Blumenvase beschattet, auf deren Rand Phantasus thront und über welche ein Baum seine Zweige breitet, dessen Dryade mit einem geflügelten Genossen dem Gesange des Herkules lauscht, während an ihrem Fuß eine wonnige weibliche Gestalt kniet, als ob sie die Früchte und Blumen zu den Füßen des Helden ausgestreut hätte, vereint die drei Hauptfiguren Herkules, Omphale und Bacchus mit den Gruppen umgebender Gestalten zu einem Ganzen von der üppigsten Schönheit. Von dem Dache der Laube ringeln sich Arabesken über fünf Spitzbogen empor, innerhalb welcher jedesmal ein Amor das träge Liebesleben des Halbgottes darstellt, jedes kleine Bildchen eine Perle von Schönheit und Grazie, und zwischen diesen Bogen sind die angedeuteten Szenen aus der Ganymedmythe, so daß die Benutzung

Digitized by Google

des Raumes zu einer einfachen Reihe von Bildern einen überquellenden Reichtum von Erfindung zeigt, der sich dabei völlig von Überladung freihält.

Eine dritte Feier seines Schutzgottes begeht Genelli in dem Bilde „Bacchus und die Muse". Der Gott nimmt die Mitte des Bildes ein, zu dem ein zeltartig ausgebreiteter Teppich den Hintergrund bildet, der von dem Zweige eines Baumes herabhängt, in welchem sich der geflügelte Zephyros schaukelt. Bacchus mit der Rebenkrone schwingt in der Linken das Trinkhorn, während er mit der Rechten kastagnettenartig den Rhythmus des Tanzes zu bezeichnen scheint, welchen Silen mit einem Amor zu dem Tamburin des beide umschwebenden Genius der Freude ausführt. Zwischen Bacchus und den Tanzenden ist die kleinere Hälfte der heiligen Neunzahl gruppiert, in welcher die weinbekränzte Thalia die hervortretendste Figur ist; im Rücken des Gottes zieht Melpomene im roten Gewande mit der tragischen Maske helmartig geschmückt, das Kinn in die rechte Hand stützend, das Auge zunächst auf sich; vor ihr sitzen Euterpe und Klio, hinter ihr Terpsichore und Urania, welche letztere sinnend das Haupt von den Tanzenden abwendend in Träume verloren scheint, so daß sie die Weltkugel aus der Hand zu Boden gleiten ließ. Dieses Bild war zu einem Deckengemälde für jenes Leipziger Haus bestimmt, wo Herkules und Omphale Wand und Gesimse zieren sollten. Das Aquarellbild, welches Genelli damals über denselben Gegenstand ausführte, ist jetzt der schönste Saalschmuck im Richard Wagnerschen Landhause auf Triebschen bei Luzern. Wenn man beide Ausführungsarten des Gegenstandes vergleicht und die ungleich höhere Wärme und jugendliche Kraft im Vortrage empfindet, welche das in Wagners Besitz befindliche Bild vor dieser genialen Fassung aus Genellis spätester Schaffenszeit voraushat, so fühlt man den Riß und Bruch im Leben des Künstlers, welcher weiter oben zur Rede kam, mit lebhafter Teilnahme und mit einer innigen Wehmut, wie denn überhaupt auch, abgesehen von jedem Nebengedanken, eine eigene Trauer uns beim Anschauen dieses Bildes beschleicht.

Die reinste griechische Heiterkeit dagegen weht uns aus der „Entführung der Europa" mit ihrem majestätischen Allegro-

Digitized by Google

Rhythmus, ihrem mitreißenden Gestaltengewühle an. Da wird Schillers Wort von der „Menschenwelle“ so recht zur lebendigsten Wahrheit. Es ist eine Gestaltenlandschaft, die wir vor uns haben, in welcher die paar geistvollen Andeutungen des Meeres und Land und Himmel die umgekehrte Staffage bilden. Die am Ufer zurückbleibenden Gefährten der Europa mit ihren entsetzten, versteinerten Geberden und emporgehobenen Armen sind wie eingewurzelt und haben den Anschein von Birken und Erlen, deren feines Laub im Winde zittert. Aber das göttliche Gewirr von Tritonen, Nereiden, Flügelrossen und Pantherdelphinen um den Neptun herum, in welches sich der gottfrohe Stier mit seiner holden Last so recht badelechzend hineinstürzt, das ist eine Woge und das fliegende Gewand des Meergottes ihr hochaufspritzender Schaum. Die Gruppe von Genien, die mit den Hochzeitsgaben darüber hinschwebt, ist die Wolke, die sich nur die Phantasie des Künstlers in solche klare plastische Gestalten umdichtete. Wenn man recht empfinden will, was Genelli ist, so suche man sich unter dem herrlichen Leib der Venus zur Linken Neptuns den im wonnigen Halbdunkel aus der Welle auftauchenden Amor mit der glühenden Fackel auf. Maler haben wohl öfters in irgend einer Ecke ihrer großen Bilder sich selbst hineinkonterfeit. In diesem Amor hat Genelli seine Seele porträtiert, in dieser göttlich heimlichen Lust an dem Unfuge da ringsumher, den er selbst angestellt, pulsiert die ganze Innerlichkeit dieses herrlichen Künstlers. Wenn wir diesem Bilde den Rücken wenden, so führen uns einige Schritte zu dem Kleinod unter allem, was Adolf von Schack besitzt, zu Genellis „Theatervorhang“. In den Bacchusbildern war die Unmittelbarkeit, die Lyrik, die Empfindung mit einer unübertrefflichen Schönheit der Form gepaart, in ihnen glaubte ich mit Recht seinen Höhepunkt nach seiten seiner naiven Begabung bezeichnen zu müssen. Schiller belehrt uns darüber, daß in jedem echten Dichter das Naive und Sentimentale sich ergänzen, nicht eins von beiden einseitig vorwalten wird, wenn auch die Begabung in einer oder der andern Richtung ihren Schwerpunkt findet. Hier in dieser spätreifen und gedrungensten Arbeit Genellis stehen wir nun vor seinem zweiten und letzten Höhepunkte, und ohne langes Besinnen

Digitized by Google

und Zögern sei es gesagt, sie ist sein vollendetstes Werk. Er hat die beiden Gipfel des Parnaß erstiegen, von denen die früheren Zeilen sprechen, zuerst jenen, den sein göttlicher Bacchus beherrscht, und nun den, dessen Herrscher Apollo heißt. Aber wie! Erkennen und sagen wir es stolz und selbstbewußt: eines solchen Werks war der Grieche nicht fähig, das hat ein Künstler gemacht, der nach und mit der Antike die Bibel, Dante, Shakespeare und Goethe nicht durchlesen, sondern durchrungen und durchdrungen hat. Der Theatervorhang ist Genellis Grabschrift, er ist seine Göttliche Komödie. Hier schießen alle Strahlen dieses Genius in einem Brennpunkt zusammen. Die Schönheit der Linie, die ihm angeboren, die keusche Poesie der Farbe, die feinste Stilempfindung der Anordnung trifft hier zusammen mit einem erhabenen Geiste, mit einer allen Gipfeln und Untiefen des Lebens abgerungenen Macht der Charakteristik, mit einer Reinheit der Seele und einer weihevollen poetischen Gerechtigkeit, welche allem Schönen und Großen, was je gedichtet worden, die Hand reicht. Nacht und Licht als Mittelpunkt, Todsünden und göttliche Tugenden als ihre Sprossen und darunter in bunten Gestalten die Welt der Bretter, welche den Kampf zwischen beiden in poetischer Verklärung der Welt der Wirklichkeit zur Selbsterkenntnis und Läuterung als Spiegel entgegenhält: das ist der Inhalt eines Bildes, dessen Dichter das tiefste Mark seines Genius mit dem vollen Leben des Dramas durchdringen mußte, ehe er dies Werk zu schaffen vermochte. Im Anschauen dieses einzigen Bildes lösen sich denn auch alle bangen Fragen um das irdische Dasein dieses Genius in dem lauten Rufe des Enthusiasmus, welcher seinem unvergänglichen Fortleben gilt. Der Theatervorhang, der auch vor vielen Jahren in der Zeichnung mir die erste Idee von Genelli gab und mir als die reinste Summe seines Wesens erscheint, mahnt mich auch heute zum Abschluß dieser allzu aphoristischen Gedenkblätter. Religion und Kunst sind Blüten eines und desselben Stammes. Es kommt einmal eine Zeit, wo die Dissonanz, als welche sie heute nebeneinander tönen, sich in Wohlklang löst. Dann wird der Theatervorhang von Genelli einen schönsten Kunsttempel und seine „Vision Ezechiels", von großen Künstlern ausgeführt, eine schönste Kirche Deutschlands schmücken.

Digitized by Google

Aus meiner Erinnerungsmappe.

2.[1]

Eine deutsche Künstlerfamilie.

(„Station". Feuilletonistisches Wochenblatt des Berliner Börsen-Courier, 11. Oktober 1868.)

Wie ich so bei hereinbrechender Dämmerung des schönen Herbsttages herumwühlte in der alten Mappe mit ihren hundert und hundert Gedenkzetteln, welch' ein Name kommt mir da in die Hand? Marie Preller. Ich weiß viele, die da zerstreut in Deutschland herumleben, und mehr noch gewiß sind ihrer, von denen ich nicht weiß, die aber von ihr wissen, die mit mir bei dem Klange dieses Namens von der Empfindung eines völlig ungetrübten, rein wohltuenden Gefühls durchdrungen sein werden. Könnte ich nur einen von den vielen zu mir herzaubern, um in traulichem Austausch meine Erinnerung an der seinen zu stärken. Fehlt mir doch so vieles, ja gesteh' ich es, sogar der Name, den sie vor der Ehe trug, weiß ich doch nicht das Jahr ihrer Geburt noch ihres Todes. Doch will ich ja auch keine biographische Skizze geben und niemand zumuten, dem Wust von Daten und Jahreszahlen, den er seinem „gebildeten" Schädel eingepfropft, noch die aus dem Leben dieser einfachen Frau hinzuzufügen. Ich möchte nur einen Hauch von der tiefen Ehrfurcht, der unverwelklichen Erinnerung meinen Lesern mitteilen, welche mir der Name erweckt, ihnen nahe bringen, wie mir alle schönsten Seiten der weiblichen Natur, Anmut der Seele, Hingebung der Gattin und Mutter, treue Selbstverleugnung, höchste Frömmigkeit des Tuns und Handelns zum Akkord in dem einen Namen erklingen, in dem Namen Marie Preller.

[1] Leider war der erste, wahrscheinlich in der unnumerierten Probenummer der Station enthaltene Aufsatz nicht mehr aufzutreiben. Auch Herr Prof. Dr. Davidsohn, dessen Güte der Herausgeber diesen Aufsatz verdankt, hält es für unmöglich, ihn noch zu erlangen.

Digitized by Google

Die erste große deutsche Kunstausstellung Münchens im Jahre 1858, ein leuchtender Punkt in der deutschen Kunstgeschichte, ist auch gewiß eines jener Ereignisse im Geiste jedes Miterlebenden, zu dem man, wie ich sagen möchte — kein Gedächtnis vonnöten hat — es behält sich von selbst. Man kann eher berühmte Schlachten der Gegenwart — und vielleicht gerne — vergessen und farbige Linien auf der Landkarte, welche durch sie verwischt werden — aber gewiß vergißt kein deutsches Herz den Eindruck des ideellen Sieges, welchen jene Kunstausstellung dem Geiste einprägte. Sie war die erste reife Frucht, welche ein erhöhtes nationales Bewußtsein nach den luftreinigenden politischen Stürmen des vorangegangenen Dezenniums auf geistigem Gebiete gezeitigt hatte. „Wir sind Deutsche" und „das leisten wir auf dem Felde dieser einen Kunst, wir zeigen der Welt die Überwindung einer Masse von kleinlichen Kirchspielrücksichten — nun laßt doch einmal die andern Völker zeigen, was sie daneben zu bieten haben!" das war der große Inhalt dieser nationalen Kundgebung. Deutschland über alles, wenn es will, und — es braucht zum Erreichen der höchsten Ziele nur ein Wörtchen — weil es will. Wenn man dann aber aus dem erhabenen Taumel patriotischer Begeisterung wieder zu dem interesselosen, intellektuellen Schauen sich ermannte, so waren es, abgesehen von der innigen Lust, mit der man zum erstenmale des ganzen Wertes eines Carstens, Genelli und Rethel inne wurde, vor allem zwei Künstler, welche unverkennbar die höchsten Triumphe in der allgemeinen Bewunderung feierten: Moritz Schwind mit seinen sieben Raben und Friedrich Preller mit seinen Kartons zu den Odysseusbildern. Ich leiste Verzicht auf jede Parallele zwischen diesen beiden ausgezeichneten Meistern. Moritz Schwind trug den ersten Preis davon, verhehlen wir uns das nicht. Das genannte Werk ist einmal der Moment in einem bedeutenden Künstlerleben, wo nach langem schwerem Ringen endlich Inhalt und Form gloriös und mit allen Pauken und Trompeten in eins zusammentreffen. Nachher ist es ein Leichtes zu sagen: Das ist schön! Aber vorher? Schaut euch ein bischen den Künstler an, was er für Grimassen macht und wie er dasteht! — Die Odysseus-Bilder von Preller waren dagegen nur in Kartons

Digitized by Google

da, diese waren noch lange nicht vollzählig. Erst nach Jahren, irre ich nicht, im Jahre 1862, wurden sie in München als ganzes Werk ausgestellt. Aber wenn Schwind hier wohl sich selbst einmal ganz erreicht und ausgesprochen hatte und dadurch die vollkommenere Wirkung erzielte — so war die Aufgabe, die sich Preller gestellt hatte, wohl die schwierigere, idealere, wenigstens erwies sich dies aus der Aufnahme, die sein Werk fand: ihm kam das Verständnis auf halbem Wege entgegen, welchem Schwind das völligste Erreichen seines Zieles darbot. Ich suche ein deutlicheres Wort dafür. Preller stand über Schwind, wie das Epos über dem Märchen steht. Aber das Märchen war einmal da, unnachahmlich schön erzählt für alt und jung. Das Epos war noch unvollendet, es war noch griechisch, nur dem Kenner verständlich, sollte erst durch die Farbe ins liebe Deutsch übersetzt werden. Wenn dessenungeachtet die beiden Werke als die vorzüglichsten nebeneinander genannt wurden, sich die Palme streitig machten, so spricht dies dafür, daß Schwinds Gelingen das Vollkommenere, Prellers Bestreben das Ergreifendere war. Schwind hatte unter vielen geistvollen Werken hier einmal ein Bestes, ein Gelungenstes geboten und Bewunderung geerntet, Preller hatte mit dem einen großen Werk seines Lebens, in der Phase, in der es gerade stand, jene Sympathie hervorgerufen, die der Geist des Menschen empfindet, wenn er ein über sich selbst und über die Gegenwart hinausgehendes Streben gewahrt. Jetzt ist Prellers Werk fertig. Es schmückt die inneren Räume des Museums in Weimar. Schwinds Bild ist eine Zierde des dortigen Schlosses. So befehden sich die beiden herrlichen Künstler auch dort, wie sie es in der Münchener Ausstellung taten. Schöner Kampf, in welchem der Besiegte wie der Überwinder Unsterblichkeit erringt! —

Die Bilder von Homers Odyssee, welche Friedrich Prellers Namen in die Reihe der Künstler ersten Ranges erhoben, und welche dadurch Epoche machen, daß Landschaft und Staffage zur vollsten Gleichbedeutung gediehen und in eins verschmolzen sind, was bei dem glücklichen Wurf in der Wahl des Gegenstandes, welcher für den Deutschen ein ewiges Interesse behält, in einer Reihe von epischen Darstellungen mit einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit

Digitized by Google

ausgeführt erscheint und eine Meisterschaft nach beiden Richtungen entwickelt, welche — ich nenne nur eines — die Leukothea zu einem einzigen Bilde macht, in dem hier die reale Darstellung mit dem ideellen, symbolischen Inhalte entzückend, zündend zusammentrifft — diese Bilder, sage ich, sind das Werk eines ganzen Künstlerlebens. Der Jüngling schmückte einst die Saalwände der Villa Härtel in Leipzig mit Fresken, welche die erste Form des großen Gedankens darbieten, mit dessen letzter Vollendung jetzt der Meister in Weimar eines jener monumentalen Kunstwerke hinstellte, die der Stolz der Nation sind. Es gibt vielleicht kein zweites Beispiel, an welchem sich die Stildurchbildung, das ganze Ringen einer mächtigen Begabung bis zum Ziele der Vollendung besser nachweisen ließe, als an dem Vergleich der Gegensätze, welche in diesen beiden Darstellungen desselben Grundgedankens enthalten sind; es wäre dies eine Stilstudie für die Künstler aller Fächer. Der aber heute im Kranze des Meisters vor den Augen der Nation steht, dessen Meisterwerk in Photographien jeden Kunsthändlerladen schmückt, und der über das Lob des Tages hinaus eines wachsenden Ruhmes im Munde der Nachwelt gewiß sein darf, wo war er denn das halbe Jahrhundert lang, ehe er so glorreich auf das Piedestal trat? Denke dir, Leser, du hast dir in Preller eine stolze und große Künstlerseele zu denken, die im Ringen nach ihrem Ziele hin mit aller Schmach und Kleinlichkeit des Lebens zu kämpfen hat. Es ist unsäglich, ist nicht zu glauben, von welchen Fesseln gehemmt, der deutsche Genius nach seiner Vollendung ringen muß. Mit wenigen seltenen Ausnahmen! Wenn einmal ein Rahl einen Sina, ein Genelli einen Schack findet! Endlich findet! Preller war keine von diesen Ausnahmen! Sieh die Leukothea an, das ist Prellers Leben!

Nur wer sich so identifiziert mit seinem Stoff, nur wer das eigene Leben mit einer göttlichen Kraft des Denkens und Könnens in ihn hineindichtet, nur der lebt für alle Zeiten, nur der ist ein wahrer Künstler. Die andern — machen Illustrationen. Friedrich Preller, der einst in Italien auf dem Gipfel der Not und des Grams, der Enttäuschung und Entmutigung von Fieberfrost ins Mark durchschüttelt und von jeder menschlichen Hilfe verlassen,

Digitized by Google

im Wahnsinn des Leids seine Skizzen auf den dürftig flackernden Herd warf, um nur noch einmal einen Anhauch von Wärme zu genießen und im künstlerischen Titanentrotz die ihn vergessende Menschheit aus seinem geistigen Testament zu streichen — Friedrich Preller, dem auch jeder erträgliche Moment seines Geschickes durch den lauernden Erbfeind eines quälenden organischen Leidens bedroht oder erbittert wurde, Friedrich Preller, der die eine große Lebensaufgabe wie Camoens sein Gedicht „gleich einem Steuer" über die Wogen hinaushielt, mit denen er kämpfte, welchen Mäcen fand er, welche rettende freundliche Hand streckte sich nach ihm aus? Auf diese Fragen, mein Leser, gibt nur meine Erinnerungsmappe die nötige Auskunft, wenn sie auch leider nicht alles mit den gehörigen Daten und sonstigen Schriftstücken beweisen und belegen kann. Ein Name auf einem Zettel, ein Hauch in der Luft, ein herabwehendes Blatt von der Traueresche über einem stillen Grab des weimarischen Friedhofs, das ist das traumhafte Baumaterial, aus welchem ich mir im Gedanken die Grabsäule dieser einzigen Erscheinung, dieses Ideals einer Künstlerfrau zusammensetze, welche Marie Preller hieß.

Allen denjenigen, welche in den fünfziger Jahren, in der Zeit die ich als das Liszt'sche Dezennium bezeichnen möchte, sich in Weimar zu irgend welchen künstlerischen Zwecken aufhielten, muß Prellers Haus unvergeßlich sein. Oder vielmehr seine Hütte! denn es war eine Art Dachwohnung, welche er von Amtswegen drei Treppen hoch in der Mariannenstraße inne hatte. In diesen bescheidenen engen Räumen, deren einziger stolzer Schmuck Familienporträts von des Meisters eigener Hand waren, fanden fast jeden Abend einige von den „allerlei Geistern" gastliche Aufnahme, die sich im Lauf jener Jahre zu kürzerem oder dauerndem Aufenthalt in der Musenstadt niedergelassen hatten. Preller, der eine kindische Freude an schöner Musik hatte und der abends seine ermüdeten Augen hinterm Lichtschirm bergen mußte, lauschte so gern und entzückt, wenn jüngere musikalische Freunde ihm mit den Spenden ihrer Kunst erquickten. Da war es vor allem ein Künstler-Brautpaar, Leopold Damrosch mit seiner jetzigen Gattin Helene Heimburg, welche den kleinen Zirkel mit duftig hingehauchten Liedern

Digitized by Google

erfreuten. Da gab es keine in Essig gelegten Paradestücke, die auf allen Bänken gesungen wurden. Es war damals wie ein letzter Liebesfrühling der Lyrik, der in Weimar blühte. Eduard Lassen, Damrosch, Hans von Bronsart sangen unbeirrt von irdischen Zwecken ihre Lieder aus dem tiefsten Innern heraus. Und es war eine Emilie Genast, die bedeutendste deutsche Liedersängerin seit der Schröder-Devrient, deren ich mich zu erinnern wüßte, welche diese Lyrik dem tonbegierigen Meister Preller vergegenwärtigte und ihre Lieblingslieder von Schumann, Franz und Raff obendrein. Und wenn nicht gesungen wurde, dann wurde geschwatzt, dann wurden künstlerische Sympathien und Antipathien ausgetauscht und alles lauschte den Kernsprüchen des hochaufrichtigen Meisters, der seine heilige Verehrung für echte Kunst und seine derbste Feindseligkeit gegen alles schlechte Treiben in denselben unumwunden aussprach. Aber die Seele dieser Häuslichkeit, deren Bild ich nur mit leisen Strichen anzudeuten vermochte, war Marie Preller. Mit grenzenloser Liebe dem Gatten hingegeben, dessen beschränkte bürgerliche Existenz unter ihren Feenhänden zu einem Eden erwuchs und dessen geistiges Streben bis in die letzte Linie jedes Bildes hinein, das er gerade in Arbeit hatte, in einer verständnisinnigen, schönheitskundigen Seele bei ihr gehegt war, Mutter von drei herrlichen Jungen, wie die Königssöhne im Märchen, von denen Ernst ein Seemann wurde, wie der Vater seiner Mutter gewesen war, Emil ein Arzt, als die tatgewordene Sehnsucht der Mutter, zu heilen, zu helfen, zu trösten, Friedrich aber des Vaters Kunst mit junggluhender Seele ergriff — daher der Name! — war sie zugleich die sorgsame treue Freundin und Wirtin der vielen, welche vor der brennenden Sonne des Lebens den Schatten dieses gastlichen Daches aufsuchten und Labung und Ruhe unter ihm fanden. In Ostfriesland, am Meeresstrand war diese Blume deutschen Frauenwesens für den bevorzugten Künstler erwachsen, dessen Leben sie weihen sollte. Und ihre alte Mutter lebte dort im Hause, sie war das Juwel im Schrein, alles hing am Wohl und Wehe, an jeder Miene der alten Frau, und jedes Wort von ihr wurde wie ein Evangelium aufgenommen. Tausendmal habe ich die Maler um ihre Skizzenbücher beneidet! Was gäbe ich darum,

Digitized by Google

könnt' ich mir jetzt noch einmal die ehrwürdig alte Matrosenfrau hinzeichnen oder aus der Mappe holen mit ihren verklärten, friedlichen Zügen und um sie her diesen Kreis reiner, Geist und Leben sprühender Menschen, der nun wie eine Sage geworden ist, von der nichts mehr Kunde gibt, als der Name auf dem Zettel und der Hauch in der Luft und das Blatt von der Traueresche. Ich kann für Freund und Fremd nur noch das kurze Gedicht hersetzen, welches ich einst Marie Preller nach dem Tode der alten Mutter verehrte und wofür ich heute noch den dankenden Händedruck jener zarten, unvergeßlichen Frau zu spüren meine.

Die alte Mutter fühlt des Todes Kommen;
Der Scheidestunde harrt sie unbeklommen.

Sie zählt die Tage auf dem Krankenbette,
Die letzten Ringe in der Lebenskette.

Ihr scheint, als ob der Tod zu lange säume;
Da spricht sie leise, schon entrückt in Träume:

„An einer ird'schen Flasche hängt mein Leben,
Die müßt vom Ort ihr, so sie ruht, erheben.

Wenn die vergrabne Flasche brach in Scherben,
Dann ist mein Ende da, dann kann ich sterben.

Doch in der Flasch' ist blankes Gold enthalten,
Darüber sollen meine Enkel schalten."

Habt die vergrab'ne Flasche ihr gefunden?
Der Mutter Geist hat sich dem Staub entwunden.

O heiliges Gefäß, im Tod zerbrochen,
O Mutterherz, du hältst was du versprochen.

Du schüttest reich auf allen Lebenswegen
Dein Gold den Enkeln aus — den Muttersegen.

Digitized by Google

erfreuten. Da gab es keine in Eng
auf allen Bänken gesungen wurden
letzter Liebesfrühling der Lyrik, der
Lasien, Damroich, Hans von
irdischen Zwecken ihre Lieder aus
es war eine Emilie Genast,
sängerin seit der Schröder-D
innern wüßte, welche diese Lyrik
vergegenwärtigte und ihre Viel
und Rasse obendrein. Und
wurde geschwatzt, denn wurd
pathien ausgetauscht und a
aufrichtigen Meisters, der
und seine derbste Feindin
selben unumwunden aus
deren Bild ich nur mit
Marie Preller. W
dessen beschränkte bü
einem Eden erwuchs
Linie jedes Bildes
verständnisinnigen
Mutter von drei
chen, von denen
Mutter gewesen
sucht der Mut
des Vaters
Name! —
der vielen,
dieses gas
fanden.
deutscher
dessen
Hause
Wehr
wur
M

Digitized by Google

könnt' ich mir jetzt noch einmal die ehrwürdig alte Matrosenfrau hinzeichnen oder aus der Mappe holen mit ihren verklärten, friedlichen Zügen und um sie her diesen Kreis reiner, Geist und Leben sprühender Menschen, der nun wie eine Sage geworden ist, von der nichts mehr Kunde gibt, als der Name auf dem Zettel und der Hauch in der Luft und das Blatt von der Tanerésche. Ich kann für Freund und Fremd nur noch das kurze Gedicht hersetzen, welches ich einst Marie Preller nach dem Tode der alten Mutter verehrte und wofür ich heute noch den dankenden Händedruck jener zarten, unvergeßlichen Frau zu spüren meine.

Die alte Mutter fühlt des Todes Kommen;
Der Scheidestunde harrt sie unbeklommen.

Sie zählt die Tage auf dem Krankenbette,
Die letzten Ringe in der Lebenskette.

Ihr scheint, als ob der Tod zu lange säume;
Da spricht sie leise, schon entrückt in Träume:

„An einer ird'schen Flasche hängt mein Leben,
Die müßt vom Ort ihr, so sie ruht, erheben.

Wenn die vergrabne Flasche brach in Scherben,
Dann ist mein Ende da, dann kann ich sterben.

Doch in der Flasch' ist blankes Gold enthalten,
Darüber sollen meine Enkel schalten."

Habt die vergrab'ne Flasche ihr gefunden?
Der Mutter Geist hat sich [illegible] entwunden.

O heiliges Gefäß, im [illegible],
O Mutterherz, du hö[illegible]

[illegible]ittest reich a[illegible]
[illegible]old den E[illegible]

Digitized by Google

Nachtrag.[1]

Musikbericht.

(„Wiener Neueste Nachrichten", 3. Nov. 1863.)

Es wird sich gewiß im Laufe der Zeiten immer mehr das Bedürfnis aussprechen, die Folge der Stücke in Konzerten aus ästhetischer oder historischer Absicht zu gestalten. Selbst der Zettel wird künftig einen Gedanken enthalten müssen, man wird verlangen, schon in der Auswahl, die der leitende Musiker getroffen hat, ein Stück Poesie, eine historische Anlage zu finden. Je mehr der vorhandene Stoff sich vermehrt durch erfolgreiche Studien des Musikgelehrten nach der Vergangenheit, durch die Erzeugnisse neuer Meister nach der Zukunft hin, desto mehr wird das Schöpfen aus diesem Meere des musikalisch Vorhandenen nicht mit hohler Hand, sondern mit kunstreichen, feinen Gefäßen geschehen, es wird eine Forderung an den Leitenden sein, jedes Konzert auch in seiner Zusammensetzung als ein poetisches Ganze zu gestalten.

Bewußt oder unbewußt mag vorgestern mancher sinnige Hörer die Folge der Stücke als eine nicht zusagende empfunden haben. Die Arie von Händel nach Mozarts Ouvertüre war schon ein Sprung in eine andere Gefühlsweise zurück — der Übergang zu Berlioz war noch viel unvermittelter, und nach dem modernen gesättigten Orchesterklang dieses Meisters erschien die Instrumentierung Beethovens etwas trocken, etwas spröde; es war, als wenn man sich von einem glänzenden wirkungsuchenden Bilde der neueren belgischen Schule zu einem Albrecht Dürer wendete. Die Wählenden gingen von dem volkstümlichen Grundsatz aus: das

[1] Den nachfolgenden von Cornelius voll gezeichneten Aufsatz, der leider nicht mehr chronologisch eingereiht werden konnte, verdankt der Herausgeber den eifrigen Bemühungen des Herrn G. Schoenaich in Wien.

Digitized by Google

Beste zuletzt, wir möchten uns aber an Beethovens Vorrede zu seiner Eroica halten, wo er für ähnliche umfangreiche Werke den ersten Platz bei Musikaufführungen beansprucht. So wäre nach unserer Anschauung die „Zauberflöte“ zu streichen gewesen — man hätte mit Beethovens Sinfonie begonnen, dann ein modernes Gesangstück gebracht und zuletzt die beiden Teile aus „Romeo und Julie“ von Berlioz. Wem es dann etwa nicht recht gewesen wäre, mit dem anmutigen Knix einer Fee entlassen zu werden, sich von Violini divisi, von Doppelharfen und Traumglöckchen sanft wieder zur Tempeltüre hinausspielen zu lassen, dem würden wir die Gewähr einer ernsteren Dame entgegenhalten, der Weltgeschichte. Hat dieselbe Berlioz taumelnd und trunken in Beethovens Fußtapfen treten lassen, so wollen auch wir es nicht anders haben, trüge er auch nur als Page die Purpurschleppe dieses Kaisers; sein Platz ist nach ihm, warum ihm Seine Majestät auf den Rücken setzen?

Wir meinen, daß aus dieser Aufeinanderfolge sowohl eine richtigere Steigerung der Leistungen des Orchesters, als ein volleres Genießen der Zuhörenden hervorgegangen wäre. Oder lag es bloß in unserer Stimmung, daß uns nun der Genuß der Sinfonie etwas verkümmert wurde, daß wir innerlich mit dem Dirigenten haderten, der uns den ersten Satz etwas schleppend, ohne genügende Elastizität in den daktylischen Rhythmen, den zweiten Satz fast zu kirchlich, den dritten nicht markiert gegensätzlich genug, den vierten allzu hastig, mit zu wenig vermittelndem Vortrag gab? Wir wollen lieber das letztere annehmen, lieber glauben, daß es an uns lag, als mit dem Dirigenten rechten und ihm dadurch den aufrichtigen Dank verbittern, den wir ihm für die Stücke von Berlioz schulden wie überhaupt dafür, daß die diesjährigen Programme der Muse der Gegenwart freudigere und reichere Spenden bringen als frühere, daß er sich besonders im Hinblicke auf Berlioz nicht durch die kühle und geteilte Aufnahme der phantastischen Sinfonie oder der Cellini-Ouvertüre bei den Musikfreunden beirren ließ, sondern gleich im ersten Konzert wieder mutig mit einem Armstrong-Berlioz ins Feld rückte.

Der dauernde, anhaltende Beifall, der wohl nur aus Rücksicht

Digitized by Google

für dies Argus-Orchester, für diese Musikhydra des Kärntnertors, die Honig statt Gift speit, nicht zum Da-capo-Ruf wurde, und die Danksagung aller Künstler und so vieler Kunstfreunde mögen dem begabten und eifrigen Führer dieses Poly-Virtuosen eine Aufmunterung und eine Gewähr sein, daß er, wenn er Berlioz durch alljährliche Vorführung in unsern Repertoiren neben die großen berechtigten Meister zu stellen strebt, den rechten Weg geht. Den rechten Weg, denn Berlioz ist ein Meister, ein Genius. Aber es ist schwer und nicht immer befriedigend, ihn ganz kennen zu lernen, und schwer, ihm den berechtigten Platz erringen und sichern zu helfen. Er ist wie von gotischem Blut erfüllt, von germanischer Milch genährt; erwärmt, durchdrungen, aber auch fast versengt ist er von der Doppelsonne Shakespeare und Beethoven, welche ihm die Feuertaufe gaben, während Gluck, Weber, Goethe seine Paten waren. So ist Deutschland seine geistige Heimat, nach welcher er immer sehnsüchtig strebt und in welcher ihm einzig das rechte Verständnis werden kann. Und selbst hier, wird man ihn je wirklich lieben, werden ihn kosende Kinderhände schmeichelnd auf den Großvatersessel ziehen und sich gern von ihm, dem fremden sonnenverbrannten Oheim, von den fernen Regionen erzählen lassen, die er bewohnt, durchschifft hat? Schwerlich; sie werden neugierig von weitem horchen, ihm sehr fröhlich danken für die schönen Perlen — in einer scheuen Ferne bleiben. Doch die jungen Männer, die auch Seefahrer sind, werden sich voll Bewunderung und Staunen um ihn scharen — denn er war weit, weiter als sie wohl je gelangen, er weiß genau die Kunst des Fahrens, kennt Kompaß und Steuer, jeden Wind und jede Untiefe und jedes fernste Ufer. Was kümmert sie der oft scheue, gespenstische Blick, das unheimliche Husten und Kichern, wenn er wie mit feindlichen Schatten redet, wenn er allein zu sein glaubt — das mag die Mädchen, die Kinder irren, ihnen ist er der große Kapitän, der Weltfahrer, jedes Wort von ihm ist ihnen eine Belehrung, jedes Lob ein Stolz. Berlioz, um aus dem unzureichenden Bilde herauszutreten, ist ein Lehrmeister seiner ganzen Epoche gewesen; in Webers Fußtapfen tretend und jedes Instrument bis auf die geheimste Ader seiner Charakteristik erforschend und erschöpfend, hat er dem Orchester

Digitized by Google

neue Formen, eine vor ihm ungeahnte Fülle von Tinten und Abstufungen gegeben. Wer hätte nicht vorgestern mit uns jedesmal gleich beim Anfang seiner Stücke den eigentümlichen Reiz des Klanges, des neuen Timbres empfunden, den das Orchester bekam, wenn die Liebesszene in ihrem A-dur begann, der Tonalität, welche Berlioz die sympathische zu solchen Stimmungen zu sein scheint, da seine zärtlichen Stellen wie Cellinis Anrede an Therese oder seine „Liebesruhe" in ihr sich bewegen, oder in der „Fee Mab" die eigentümliche Wandlung im Organ des Orchesters bemerkt, das, wenn es sonst nur sang, jubelte oder weinte, nun auch wie Flüstern und Blätterrauschen, wie rieselnde Tropfen und Schwalbenflattern zu uns sprach? Wenn uns dagegen die Liebesszene bei aller vollen Schönheit des Grundgedankens manche unbehagliche Dehnungen zu enthalten schien, ja wenn selbst in der „Fee Mab" das Schöne in zu ungleicher Schwere über der vollen Schale des Charakteristischen schwebt, so hat das in der ungleichen Begabung des Meisters seinen Grund, in einem einseitigen Vorwiegen des Körperlichen und Phantastischen über das Innerliche und die Stimmungsfülle, deren eingehendere Darstellung wir gern einmal bei einer hoffentlich baldigen Gelegenheit versuchen möchten. Es ist das der Rest, der Bruch in der Summe seiner reichen Begabung, über deren Vorhandensein wir nicht Ohr und Seele zu verschließen meinen, wenn nur der ganzen bewundernswerten Erscheinung dieses Meisters endlich die bleibende Gerechtigkeit angetan wird, die ihr gebührt. Und was dies betrifft, möchten wir heute nur den vielfach erhobenen und stets umsonst verhallenden Ruf nach dem „Cellini" dieses Meisters nochmals ertönen lassen. Bedenket, daß die Teile, die wir gestern vernahmen, nur Bruchstücke eines Ganzen sind, eines Ganzen, das heute nicht mehr befriedigend wirken könnte, weil es der nur teilweise geglückte Versuch ist, Konzerten Einheit zu geben, es gewissermaßen der Form des Dramas, des Oratoriums zu nähern, Versuch eines Geistes, der bei einer Überfülle von Stoff und einer großen Macht der Konzeption sich nach großen dramatischen Formen sehnte, dem aber die nötige reale Grundbedingung zu solchem Schaffen durch die Macht kunstwidriger Verhältnisse, deren Auseinandersetzung eine peinliche wäre — kurz, dem die glatte Welt der Bretter unter den

Digitized by Google

Füßen hinweggezogen wurde; — bedenkt, daß ein solcher Künstler, den ihr nach interessanten Torsos bewundert oder verdammt, ein schönes Ganze geschaffen hat, vielleicht das beste Künstlerdrama dieser ganzen Zeit: den „Benvenuto Cellini", in welchem die ganze Inhaltsfülle einer heißblütigen, bis zum Wahnsinn ehrgeizigen, höchst anspruchsvollen und doch bis zur Verzagtheit bescheidenen, einer rastlos tätigen und doch von allen Wonnen des dolce far niente durchdrungenen Künstlernatur niedergelegt — wo in die dramatische Figur eines Plastikers nun der verbrüderte Musiker seine ganze Seele goß; — bedenkt, daß die Farben eines lebensvollen Bildes, in dessen roten Farben Blut des Herzens ist, in der Rumpelkammer (wenn auch in höchst ehrwürdiger Gesellschaft) verkommt, ohne euch Genuß und dem Meister Ruhm und — betonen wie es nur immerhin — Lohn zu bringen; — bedenkt das alles und verlangt und gebt den „Benvenuto Cellini" von Berlioz.

Es wäre unfreundlich, schließen zu wollen, ohne der mitwirkenden Dame, Fräulein Bettelheim, für den formell fast vollendeten Vortrag von Händels Arie zu danken. Kann es diese so trefflich begabte Sängerin dahin bringen, ihren schon so glücklich gebildeten Vortrag nun auch zum Mittel einer tieferen innerlichen Erregung zu machen, so wird sie begeistern, wo sie jetzt nur erfreut. Wir freuen uns im voraus, sie nächsten Sonntag neben Herrn Schnorr wirken zu hören; diese Händelschen Partien sind so ganz ihr Feld, daß wir sagen möchten, es wäre freundlich von ihr gegen einen so achtbaren Kollegen wie Händel gewesen, schon hundert Jahre früher auf die Welt zu kommen. Doch was sagen wir, Händel hat Zeit, er kann warten, und siehe da, Fräulein Bettelheim ist für ihn immer noch zur rechten Zeit geboren.

Digitized by Google

Register.

A.

d'Albert, E., Komp. 127.
Ander, Aloys, Tenorist 74.
Angelini, Frau, Sängerin (Ms. Raster) 17.
Auber 101.
Augustinus, St. 85

B.

Bach, J. S., 31, 120, 149, 156, 181, 189, 191.
Bach, Otto, Komp. 103, 175.
Bartel, Musiker 59.
Bausewein, Sänger 171, 185.
Beaulieu, K. O. v., Intendant 109.
Becker, Jean, (und Genossen, das sogen. Florentiner Quartett) 152 ff.
Beethoven 13, 16, 18 f., 23 ff., 27, 30 f., 32 f., 39, 41—42, 44 ff., 97, 113, 117, 125, 132, 136, 152 f., 156, 159, 162, 181, 191 f., 195, 222, 240 ff.
Bellini 12.
Berlioz 8, 29 ff., 30, 53, 58, 102, 110, 123 ff., 125, 150 f., 159, 211, 224, 240—44.
Bernstein, Organist 59.
Bettelheim, Frl., Sängerin 244.
Betz, Fr., Sänger 139 ff., 170 f., 181 f.
Bianchi, Sänger 13.
Billroth, Th., Chirurg 187.
Bilse, B., Dirigent 150 f.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 9.
Brahms, Joh. 31, 190.
Brendel, Fr., Musikschriftsteller 36.
Bronsart, H. v., Komponist 103, 109, 238.
Brückner, Violinist 152.
Brugger, Fr. B., Bildhauer 206.
Büchner, E., Kapellm. 125.
Bülow, Hans v. 30, 50, 77, 82, 90, 109, 112 f., 117 f., 137, 139, 143, 153 f., 158, 168, 170 f., 174, 186.
Burger, Kupferstecher 200, 207.
Bürh, Maler 203 f., 207, 215.
Büttner, Schauspieler 147.
Byron 4, 34, 42, 110.

C.

Calderon 133, 147.
Camoens 197.
Carstens, A. J., Maler 207, 211, 215, 234.
Castellan, Sängerin 13, 27.
Cherubini 31, 96.
Chezy, Helmina, Schriftstellerin 92.
Chiosti, L., Bratschist 152.
Chopin, Fr. 25 ff., 168.
Christen, Adolf, Schauspieler 1.
Cimarosa 13.
Cornelius, Arnold Leonhard Ignaz Kupferstecher (Großvater) 1.

Digitized by Google

Cornelius, Auguste (Schwester)
Cornelius, Carl (Vater) 1 ff.
Cornelius, Elise (Schwester) 8.
Cornelius, Friederike, geb. Schirmer (Mutter) 1.
Cornelius, Peter v., Maler 5 f., 7, 84, 163, 221 f., 226.
Cornelius, Carl August Peter, Komponist 1 ff., 28, 33, 36, 47, 77, 98, 103, 105, 107, 111, 114, 127 f., 130, 144, 162, 173 f.
Correggio 35.
Cotta, Verleger 77.
Cogni, Tänzerin 72.
Czartoryska, Marcelline, Fürstin (geb. Radziwill) Pianistin 26.

D.

Dahn-Hausmann, Frau, Schauspielerin 148.
Damrosch, Leop., Komp. 109, 111, 117 f., 122, 123, 125, 155, 237.
Dante 205, 209 ff., 213 ff., 231, 232.
David, Félicien, Komponist 99.
David, Ferd., Violinist 34, 162.
Davidsohn, Prof. Dr. Rob. 233.
Dehn, S. W., Theoretiker 2, 5, 7.
Dessoff, O., Dirigent 175.
Devrient, E., Schriftsteller 126.
Diez, Sophie, Sängerin 139 f., 152, 164, 171, 186.
Dingelstedt, Intendant 98.
Donizetti 12, 99.
Döring, H. S., Schauspieler 18.
Dorn, Heinrich, Kapellmeister 17.
Dräseke, Felix, Komp. 119, 175.
Dumoulin, Graf 175.
Dupont, Alexis, Sänger 13.
Dürer, Albrecht 15, 240.
Dürr, Alf., Verleger 217.

E.

Eccard, Joh., Komponist 143 f.
Eckert, Karl, Komponist 11, 174, 197.
Eichendorff 87 ff., 123.
Eilers, Sänger 119.
Erard, Klavierfabrik 92.
Erwin (von Steinbach), Baumeister 192.
Esser, Heinrich, Kapellmeister 2, 175 f.
Esslair, Ferd., Schauspieler 1.

F.

Fétis, F. J. 12 f.
Fioravanti, Valentino 13.
Fischer, Sänger 171, 185.
Flotow, Fr. v., Komponist 102.
Franck, Eduard, Sänger 19.
Frankenberg, Musiker 59.
Franz, Rob., Komponist 47, 123, 190, 238.
Freiligrath, Ferd., Dichter 190.

G.

Gade, N. W., Komponist 22.
Gaudy, Dichter 51.
Geibel 16.
Genast, Emilie, Sängerin 238.
Genelli, Bonaventura, Maler 200—232, 234, 236.
Genelli, Camillo 207.
Genelli, Hans Chr. (Oheim), Architekt 204, 207, 215, 217.
Genelli, Janus (Vater), Kunststicker 203, 207, 215.
Gervinus, Literarhistoriker 190 f.
Gille, Dr. jur. 77.
Gluck 13, 16, 90, 95 f., 110, 125 f., 136, 206, 217, 242.
Goedeke, K., Literarhistoriker 191.
Goethe 3, 9, 20, 34, 54, 62, 85, 118, 127, 136, 160, 161 ff., 179, 191, 201, 204, 222, 226, 232, 242.
Goldmark, K., Komponist 103.
Gonzenbach, Kupferstecher 200, 207.
Gottwald, Frau, Sängerin 122.

Digitized by Google

Götz, Herm., Komp. 21.
Götze, Fr., Gesanglehrer 122.
Gounod 90, 96,103, 129.
Gozzi 146.
Griepenkerl, R., Schriftsteller 36.
Gries, J. D., Übersetzer 148.
Grimm, Gebrüder 95.
Grimminger, Sänger 75.
Guillaume, Dichter 66.
Guizziardi, Sänger 13.
Gumbert, Ferd., Komp. 47.
Gutmann, A., Schüler Chopins 26.
Gutzkow, Karl, Dichter 4, 201.

H.

Habeneck, F. A., Dirigent 31.
Hähnel, E., Bildhauer 189.
Händel 96f., 149, 152, 240, 244.
Härtel, Verleger 236.
Hanslick, E., Musikschriftsteller 54, 87, 157.
Haydn 23, 24, 30, 42, 44, 151, 152f., 263.
Hebbel, Fr., 127, 190.
Heckscher, Dr. 60.
Heimburg, Helene, Sängerin 237.
Heindl, Flötist 59.
Heine 122f.
Heinse, Wilh., Dichter 24.
Heinze, G. A., Komponist 47ff.
Hellmesberger, J., Violinist 86, 175.
Herbeck, Joh., Dirigent 175.
Herder 121, 161.
Hermann, Musiker 59.
Hilpert, Fr., Cellist 152f.
Himmelstoß, Cellist 58f.
Hoffmann (v. Fallersleben), Dichter 47.
Hofmann, Harfenist 59.
Hofmann, Oboist 59.
Holbein 183, 191.
Holle, Verleger 191.
Hölzel, G., Sänger 170f., 184.
Homer 209ff., 215f.
Hugo, Victor 99, 161.
Hülsen, v., Intendant 76.
Hummel, Joh. Nep., Komponist 19.

J.

Jahn, Wilh., Dirigent 175.
Jean Paul (Friedr. Richter), 24, 42.
Joachim, Jos., Violinist 63, 109.
Jordan, Dr. M., Schriftsteller 217.
Istel, Dr. Edgar, Komp. und Musikschriftsteller 2.

K.

Kaulbach (Vater), Maler 163.
Keller, Gottfr. 190.
Kellermann, Klarinettist 59.
Kleist, H. v., 127, 143, 192.
Klindworth, Pianist 109.
Koch, J. A., Maler 84, 206, 207.
Kömpel, A., Violinist 120.
Kömpel, Sänger 162.
Königk, Musiker 59.
Kontski, Anton v., Klaviervirtuose 17.
Körner, Theodor 103.
Köster, Frau, Sängerin 16.
Kossak, Ernst, Redakteur 32, 64.
Krebs, K. A. Dirigent 63.
Kreuzer, Konr., Komp. 146.
Kücken, F. W., Komponist 47, 63.

L.

Lablache, L., Bassist 27, 185.
Labocetta, Sänger 13.
Lachner, Franz, Dirigent u. Komp. 47, 63, 172.
La Mara (Marie Lipsius), Musikschriftstellerin 28.
Lamartine, Dichter 55, 161.
Lang, Schauspieler 147, 168.
Langlott, Frl., Schauspielerin 147.
Laroche, Karl v., Schauspieler 1.
Lassen, Ed., Komponist 65—72, 109, 111, 117f., 122f., 125, 174, 238.

Digitized by Google

Lasso, Orlando 149.
Lassio, Frau, Sängerin 17.
Laube, H., Intendant 98, 129, 173.
Lefebvre, Bély 27.
Lesage, Alain René 24.
Lessing 107.
Levi, Herm., Dirigent 175.
Lindpaintner, P. J. v., Komponist 47.
Liszt 7 f., 17, 25 ff., 36, 49—60, 61 f., 65, 77 ff., 90, 101, 106, 108, 111 f., 113 ff., 123 f., 139, 155 f., 158, 159—168, 189, 211, 237.
Litolff, H., Komponist 36 ff., 191.
Litolff, Verlag.
Loën, v., Intendant 175.
Lortzing 15 ff.
Lübke, Wilh., Kunsthistoriker 187.
Ludwig I., König v. Bayern 220.
Ludwig II., König v. Bayern 113, 197.
Ludwig, Otto, Dichter (u. Komp.) 128 f.
Lührß, Karl, Komponist 20 f.
Luther 121.

M.

Mallinger, Math., Sängerin 139, 142, 152, 170, 175, 183, 186.
Maria Paulowna, Großfürstin, Großherzogin von Sachsen 109, 113, 162.
Marschner 63, 99 ff., 126, 184.
Martini, Frl., Sängerin 122.
Masi, E., Violinist 152 f.
Méhul 96.
Mendelssohn 14, 16, 19, 21, 23, 30, 47, 53, 61 ff., 88, 151, 191.
Merck, J. H., Kriegszahlmeister 20.
Merz, Kupferstecher 200, 207.
Meyer, Hornist 59.
Meyer, G. M., Verleger 36.
Meyerbeer 9 ff., 18, 30, 63, 96, 101, 172, 196.
Milde, Feodor v., Sänger 105, 122 f., 162.
Milde, Rosa v., Sängerin 105 f., 121, 162.
Montez, Lola, Tänzerin 64.
Mosenthal, S. J., Textdichter 103.
Mörike, Eduard 190.
Morini, Tenorist 76.
Molière 67.
Mozart 10, 19, 23, 25, 27, 42, 44, 96, 126, 166, 192, 206, 213, 222, 240.
Müller, B., Musikdirektor 119.
Müller, Gebrüder (Quartett) 22 ff.
Müller, Franz, Regierungsrat 175.
Müller, Friedrich (Maler Müller) 207, 215.
Müller, Wenzel, Komp. 146.
Müller, Kontrabassist 59.
Müller-Hartung, K., Dirigent 162.

N.

Nachbaur, Sänger 171, 185.
Nagler, v., Generalpostmeister 51.
Naumann, E., Kapellm. 125.
Newton 87.
Nicolai, Otto, Komp. 17.
Nohl, L., Musikschriftsteller 183, 187.

O.

Offenbach, J., Komp. 106.
Onslow, George, Komponist 19, 31.
Orsini, Kapellmeister 13.

P.

Paër, Ferd. 13.
Palestrina 149, 166.
Palladio, Andr., Baumeister 192.
Panny, Josef, Musiklehrer in Mainz 2.
Pardini, Sänger 13.
Pasqué, E., Schriftsteller 65.
Paul, Dr. O., Redakteur 173 f.
Perez, D., Komp. 120.
Perfall, K. v., Intendant 158.

Digitized by Google

Peters, Verlag 191.
Phidias 209.
Piccini, Nicola 13, 90.
Planché, J. R., Schriftsteller 92.
Platen 79, 109, 146.
Pohl, Rich., Musikschriftsteller 109.
Ponte, da, Abbé 213.
Porges, Heinr., Dirigent 8, 144.
Prätorius, M., Komp. 6, 120.
Preller, Friedr., Maler 163 234 ff.
Preller, Marie 233 ff.
Proch, Heinrich, Komp. 47.

R.

Racine 107.
Radziwill, A. H. Fürst, Komp. 127.
Rafael 209.
Raff, J., Komponist 30, 102, 109 f., 158, 174, 238.
Rahl, K. H., Kupferstecher 206, 223, 236.
Raimund, Ferd., Dichter 144 ff.
Ramann, Lina, Musikschriftstellerin 28.
Reber, N. H., Dirigent 31.
Reinhardt (Friedr. oder Karl?), Maler 206.
Reißiger, K. G., Komponist 19, 48, 63.
Rellstab, L., Kritiker 64.
Rembrandt 164.
Rethel 234.
Reményi, E., Violinist 162.
Rettich, Frau, Schauspielerin 129.
Reubke, Julius, 109.
Rheinberger, Jos., Komp. 147.
Richter, Hans, Dirigent 171.
Richter, Sänger 122.
Riedel, K., Kapellm. 125.
Riemann, Hugo, Prof. Dr., Musikschriftsteller 47.
Rieter-Biedermann, Verleger 86 f.
Rietschel, E., Bildhauer 89, 196.
Ritter, Alex., Komp. 175.
Ritter, Franziska (geb. Wagner), Schauspielerin 175.
Romberg, Komponist 111.
Roquette, Otto Dichter 78.
Rossini 12 ff., 150, 159.
Rota, Ballettmeister 72 f.
Rubinstein, Anton 99 f., 110, 151.
Ruge, A., Schriftsteller 201.

S.

Saar, Heinr. v., 175.
Sachs, Hans 16.
Sainte-Beuve, Chr. A., Schriftsteller 4.
Salvi, Theaterdirektor 73 ff., 98.
Sand, George, Dichterin 24.
Sandberger, Adolf, Prof. Dr., Komponist und Musikschriftsteller 1.
Schack, A. F. v., Dichter 206, 218, 226, 231, 236.
Scharrer, Theaterchorist in Mainz 2.
Scheffer, Ary, Maler 162.
Schild, Joseph, Sänger 122.
Schiller 9, 62, 80, 85, 88, 97, 99, 127, 130, 162, 191, 215, 218, 222, 231.
Schlosser, Sänger 170 f., 183.
Schneider, Friedr., Komponist 5. 63.
Schneider, Karl, Tenorist 33.
Schnorr, Ludwig von Carolsfeld, Sänger 105, 182, 244.
Schoenaich, Gust., Musikschriftsteller 240.
Schopenhauer 119, 155.
Schorn, Adelheid v. 114.
Schott, Franz, Verleger 175, 177.
Schott, Frau Betty (geb. v. Braunrasch), Pianistin 175.
Schreiber, Ferd., Musiker 50.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, Sängerin 90, 238.
Schubert 19, 24, 47, 54, 104, 145, 152, 167.
Schüddekopf, Karl, Literarhistoriker 24.
Schumann 13, 22, 47, 88, 102, 110, 117, 122 f., 128, 151, 238.

Digitized by Google

Schütz, Kupferstecher 209, 207, 220, 223.
Schwind, M. v., Maler 163, 234 f.
Scott, Walter 99.
Seifriz, M., Kapellm. 125, 174.
Shakespeare 4, 9, 34, 42, 97 f., 192, 214, 229, 232, 242.
Sigl, Schauspieler 168, 185.
Simon, Chr., Kontrabassist 58 f.
Sina 236.
Sobolewsky, E., Komponist 101, 105, 110.
Sophokles 24.
Speidel, Ludw., Redakteur 187.
Speyer, Wilh. Komp. 47.
Spohr, L., Komponist 43, 63, 94, 101.
Spohr, Frl., Sängerin 121.
Spontini 63, 91, 95 f., 172.
Stade, W., Kapellm. 125.
Standhartner, Dr. Jos., Arzt 175.
Staudigl, Josef, Bassist, 4, 185.
Stein, Ed., Dirigent 58.
Steinacker, Frau, Pastorin 155.
Stern, Julius, Dirigent 18 f., 21, 64.
Sternau, P. O., Dichter 18.
Steub, Lud., Dichter 168.
Stighelli, Tenorist 79 f.
Stöckl-Heinefetter, Clara, Sängerin 4.
Stör, K., Komp. 111, 120, 125.
Strabella, Alexander, Komponist und Sänger 26.
Straduarius, Geigenbauer 152.
Strauß, Johann, Komp. 145.

T.

Taubert, Wilh., Dirigent 31.
Tausig, Carl, Pianist 50, 52, 109.
Thalberg, Pianist 17.
Tichatschek, Josef, Tenorist 4, 139.
Tieck 146.
Tirso (de Molina), Dichter 213.

U.

Uhland 88.
Ulrich, Hugo, Komp. 21 f., 32.
Ulrich, Geiger 59.
Uttenhoven, Gebrüder 115.

V.

Verdi 99 f., 103, 107.
Vergil 211.
Viardot-Garcia, Pauline, Sängerin 27.
Vogl, Heinrich, Sänger 168.
Vogl, Therese, Sängerin 168.
Vogl, J. N., Dichter 47.
Volkmann, Komp. 119.
Voltaire, 67.

W.

Wagner, Richard 2, 4, 7, 19, 50, 53, 58, 63, 67 f., 76, 80–113, 123, 126—143, 149, 156 ff., 167, 169—173, 173—200, 206, 211, 230.
Weber, K. M. v. 17 f., 19, 31, 68, 90 ff., 94, 102, 104, 126, 132, 152, 159, 162, 172, 191, 206, 242.
Weißheimer, W. 109, 125, 175, 197.
Wichmann, H., Komponist 20.
Wieprecht, Wilh., Militärkapellmeister 6.
Wigand, Emilie, Sängerin 122.
Winter, P. v., Komponist 29.
Wittgenstein, Carolyne, Fürstin v., 114.
Wüllner, Franz, Dirigent 149 f.
Würst, R., Komponist 36, 41.

Z.

Zenker, Trompeter 59.
Ziegesar, Intendant 109.

Digitized by Google

Druckfehlerberichtigungen.

S. 30 Zeile 11 von oben ist das Komma nach „Berlin“ zu streichen, man ergänze: „den Städten“ Weimar und Braunschweig.
S. 34 „ 19 „ unten lies „Irdischer, kontrastiert.
„ „ 16 „ „ „ „bleibt“ statt „bleiben“.
„ „ 14 „ „ „ „Ihnen“ statt „ihnen“.
„ „ 7 „ „ „ Humors, eine.
S. 72 „ 4 „ „ „ „Cogni“ statt „Couqui“.
S. 147 „ 15 „ oben „ Florian-Lang.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 724 760

uld be
befor

Digitized by Google